CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI PERFEZIONAMENTO IN LETTERATURA,
ARTE E STORIA DELL'EUROPA MEDIOEVALE E MODERNA

TESI DI PERFEZIONAMENTO

LE *RIME* DI GIROLAMO MOLIN (1500-1569)
E LA POESIA VENEZIANA DEL CINQUECENTO.

EDIZIONE CRITICA E COMMENTO

CANDIDATA

MARTINA DAL CENGIO

RELATORI

ANDREA TORRE
CORRADO BOLOGNA

ANNO ACCADEMICO 2019/2020

INDICE

Premessa e ringraziamenti

Il poeta e politico veneziano Girolamo Molin (1500 – 1569) rappresenta una delle voci protagoniste del panorama lirico della Venezia del XVI secolo. Amico di Domenico Venier, in contatto con pressoché tutti i principali interpreti dello scenario letterario italiano del XVI secolo e vicino all'esperienza dell'Accademia della Fama, Molin godette in vita di un ragguardevole prestigio intellettuale. Le sue *Rime*, interessanti per i contenuti e per gli sperimentalismi formali che le innervano, furono pubblicate solo postume, nel 1573, per le cure di alcuni degli amici più intimi del defunto, ossia Domenico Venier, Celio Magno e Gian Mario Verdizzotti, quest'ultimo autore della biografia di Molin posta in apertura del volume. L'opera raccoglie duecento cinquantuno componimenti ripartiti tematicamente (amorosi, morali, politici, funebri, spirituali, in vari soggetti, di corrispondenza) e metricamente (si annoverano sonetti, canzoni, sestine, ballate, canzonette, madrigali, capitoli). L'edizione si compone anche di una prefatoria firmata da Celio Magno e, in conclusione, di una corposa appendice epicedica fra i cui testi è opportuno segnalare almeno i componimenti di Domenico Venier, Celio Magno, Pietro e Giorgio Gradenigo. Le *Rime* di Molin non conobbero altre edizioni oltre alla *princeps* e, nonostante la popolarità di cui godettero nel XVI secolo, vennero progressivamente dimenticate. Tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, gli studi di Elisa Greggio e Antonio Pilot contribuirono alla riscoperta del suo profilo culturale e della sua produzione letteraria, capace di destare successivamente l'attenzione di Carlo Dionisotti, Francesco Erspamer, Edoardo Taddeo e, in tempi più recenti, Franco Tomasi, Jacopo Galavotti, Valeria Di Iasio. Il mio lavoro dottorale intende proporre un'edizione critica e commentata dell'intera produzione lirica del poeta, senza omettere di storicizzarne la scrittura sullo sfondo del dinamico e complesso contesto veneziano del XVI secolo. Alla base dell'articolazione della tesi – che si vedrà essere sostanzialmente bipartita – vi è infatti la radicata convinzione che la "sola" edizione critica dei testi non sarebbe stata capace di restituire adeguatamente l'importanza e il ruolo di Molin all'interno della stagione lirica veneziana del Cinquecento, da riscoprire in termini corali. Infatti, quasi in un'ottica orizzontale, l'esperienza poetica dell'autore deve essere indagata in relazione al fervente scenario lagunare, contraddistinto da un insieme di accademie e sodalizi privati, in cui era prassi ragionare intorno ai propri testi per il tramite di una condivisione, manoscritta o orale, che quasi sempre si tradusse in una comunanza di motivi tematici, pretesti d'occasione ed analoghi *escamotages* formali. Ridare voce a Molin, dunque, significa mettere in luce un'intera fase della nostra storia letteraria, da Bembo a Torquato Tasso, difficilmente riducibile alla sola replicazione del canone petrarchesco, ma altresì intenzionata a sperimentare e innovare in direzioni *altre*, che si è cercato di valorizzare volta per volta. La tesi si compone quindi di due parti, in dialogo reciproco: un saggio volto ad approfondire il ruolo e la personalità di Girolamo Molin all'interno del contesto veneziano cinquecentesco; e l'edizione critica commentata delle *Rime*. Quest'ultima, in assenza di autografi, si fonda principalmente sulla *princeps*, unico testimone completo delle *Rime* e da ritenersi discretamente affidabile, a fronte soprattutto della vicinanza dei curatori all'autore. Una *recensio* dell'*editio princeps* ha portato a individuare settantasette esemplari, distribuiti sul piano nazionale e internazionale, riuscendo a consultarne in prima persona sessantaquattro (alcuni tramite riproduzione digitale). Un'operazione di *collatio* ha permesso di riconoscere varianti di stato che attestano due emissioni, da intendere come testimonianza di due diversi momenti di impressione della medesima stampa (e indicate come

A e B). Uno studio ravvicinato dell'esemplare a stampa attesta altresì l'inserimento in corso d'opera di due cartesini, presenti sia in A sia in B, e contenenti componimenti di Molin fino a quel momento esclusi per ragioni ignote. Si è provveduto a emendare il testimone laddove si sono individuati errori, per lo più refusi di ordine tipografico. Ovviamente è stato preliminarmente condotto, presso biblioteche nazionali ed estere, un meticoloso censimento relativo ai testimoni manoscritti e a stampa di componimenti di Molin. L'indagine ha permesso di individuare altri diciassette testimoni manoscritti e cinque testimoni a stampa, sempre parziali. Un raffronto paleografico tra le testimonianze manoscritte e l'unica testimonianza autografa di Molin, il testamento, ha autorizzato ad escludere l'ipotesi di manoscritti autografi. Si è, inoltre, provveduto a verificare la presenza di componimenti moliniani nell'editoria musicale del XVI secolo, operazione di *recensio* che ha portato a individuare trentadue stampati musicali contenenti, nel complesso, sessantacinque componimenti di Molin (sulle varianti testuali attestate negli stampati musicali si è ragionato nel capitolo III, di cui si dirà più avanti). Il censimento delle sue *Rime*, per interessi connessi più alla storia della ricezione dell'autore che per necessità ecdotiche, è stato esteso fino al XXI secolo.

Nell'edizione dei testi ogni componimento – sul cui assetto testuale e sulla cui punteggiatura si è provveduto a intervenire come opportunamente dichiarato nella *Nota al testo* – è introdotto da un cappello introduttivo, teso a inquadrare brevemente l'occasione di scrittura e le specificità tematico-formali del componimento; dopo di che, laddove possibile, è fornita una proposta di datazione del testo, ricavabile da indizi interni o da ragioni di tradizione testuale. Seguono eventuali riferimenti alla tradizione del componimento (tutti i testimoni – letterari e musicali, a stampa e manoscritti – che attestano la poesia in analisi) e, successivamente, eventuali rinvii bibliografici, circoscritti a quei soli studi che citano, commentano o analizzano il componimento in questione. A seguito di ogni testo, è proposta un'analisi metrico-rimica e, infine, trova spazio un commento esplicativo ed esegetico, comprensivo di riferimenti intertestuali e infratestuali. Si è fornita una parafrasi solo in coincidenza di passaggi semanticamente oscuri o ambigui. I cinquantasei componimenti delle *Rime* di Molin che godono di una tradizione testuale esterna alla *princeps* sono corredati da un apparato critico di varianti (laddove ne presentino). Gli interventi di *emendatio* sono stati invece opportunamente segnalati in un elenco riassuntivo ed esplicativo, posto al termine della *Nota al testo*, luogo critico a cui si è rimandato anche per la discussione di congetture più articolate e per la variantistica che si ha ragione di ritenere redazionale.

La prima metà della tesi presenta, invece, un andamento saggistico e si prefigge di indagare il ruolo di Molin all'interno della rimeria veneziana del tempo, di discutere più opportunamente questioni teoriche e di metodo, e di argomentare ipotesi di identificazioni che non avrebbero altrimenti trovato adeguato spazio nella sola edizione delle *Rime*. Lo studio si compone di sette capitoli, di cui si darà qui rapido conto. Il primo capitolo, *Per la biografia: uno studio documentario*, è l'esito di un soggiorno di ricerca condotto presso l'Archivio di Stato di Venezia ed è teso ad integrare, con nuovi basi documentarie, la voce biografica proposta da Franco Tomasi nel *Dizionario Biografico degli Italiani*. Il capitolo, corredato da cinque appendici, approfondisce questioni inedite come i presunti contatti del poeta con lo scenario eterodosso-protestante dell'Italia del tempo. Il secondo capitolo, *Girolamo Molin e Venezia*: *amici, cenacoli e accademie,* oltre a riepilogare lo stato dell'arte, intende indagare il ruolo centrale e la percezione di Molin nel contesto veneziano coevo. Particolare attenzione è stata data alla sua presenza all'interno dei *milieux* gravitanti attorno a Bembo e Aretino, all'amicizia con Speroni e Trissino, alla sua

appartenenza al cenacolo Ca' Venier e alla vicinanza all'Accademia della Fama (di cui fu silenzioso promotore), all'influenza sui poeti di secondo Cinquecento (Torquato Tasso, Celio Magno, Orsatto Giustinian) e, per cenni, alla sua (mancata) ricezione tra XVII-XVIII secolo. Il terzo capitolo, *Uno sguardo polifonico: intrecci tra poesia e musica nella Venezia di metà Cinquecento,* a fronte della ricca tradizione in musica delle *Rime* di Molin e dei suoi ravvicinati contatti con illustri musicisti del tempo, si propone di affrontare un nodo cruciale, quanto trascurato, degli studi cinquecenteschi ovvero l'incontro tra musica e letteratura. Nel corso del capitolo, dopo aver evidenziato l'importanza della disciplina musicale per il circolo Ca' Venier, ci si sofferma più specificatamente sul ruolo di Molin e sulla tradizione in musica (e per musica) della sua scrittura. Il quarto capitolo, *La struttura dell'opera*, è dedicato invece all'insolita architettura del libro di rime di Molin, ripartito tematicamente e metricamente, capace di anticipare sensibilmente noti volumi poetici di fine secolo (Chiabrera, Tasso, Marino e altri). Dopo aver proposto una sintetica ricostruzione dell'evoluzione della forma del libro di poesia nel corso del Cinquecento, in progressiva rottura con l'ipotesto petrarchesco, si è ragionato sui possibili modelli alla base dell'articolazione e sulle ragioni, storico-culturali, che possono aver concorso ad una simile evoluzione. Infine, trattandosi di un'edizione postuma, si è affrontato il problema dell'autorialità, o meno, dell'allestimento. Il quinto capitolo, *Uno sguardo ravvicinato alle sezioni*, è a sua volta ripartito in sette parti, ognuna delle quali approfondisce la rispettiva ripartizione tematica del *corpus* moliniano. Ogni blocco ospita un inquadramento della lirica di Molin all'interno della rimeria italiana del tempo, tenendo conto di volta in volta di eventuali influenze dello scenario veneziano, ma non solo. Allo stesso capitolo si è affidato il compito di discutere anche ipotesi di identificazione di destinatari dei testi e di analizzare adeguatamente alcune specificità proprie della scrittura dell'autore. Al sesto capitolo, *Metrica e stile*: *qualche considerazione formale*, si è rimandato invece per osservazioni di ordine metrico, necessarie per inquadrare adeguatamente un poeta connotato sia da una fedeltà al modello petrarchesco sia da una propensione ad un'audace innovazione formale. A fronte del recente lavoro dottorale di Jacopo Galavotti sulla metrica veneziana del XVI secolo, si è scelto di circoscrivere il discorso a quattro questioni fondamentali: l'uso di Molin del modulo correlativo (di ampia fortuna nel contesto veneziano di metà secolo); il fascino per le origini e le strategie di restituzione di una patina arcaizzante; i casi di maggiore sperimentalismo formale (tra cui una sestina tripla); e l'imporsi del gusto per i sonetti continui identici. Infine, segue la *Nota al testo*, comprensiva della descrizione dei testimoni, dell'esposizione dei criteri alla base dell'edizione, dell'elenco ragionato degli errori e degli interventi correttivi.

*

Sul punto di congedare questo lavoro, desidero ringraziare i molti professori che mi hanno sostenuta durante il percorso, sempre pronti ad accogliere il mio entusiasmo: Andrea Afribo, prima guida e senza il quale non mi sarei avvicinata a Girolamo Molin; Corrado Bologna, per aver creduto in me fin dall'inizio e per avermi sempre incoraggiata; Stefano Carrai, sempre generoso di suggerimenti e sostegno; e infine Andrea Torre, che ha accompagnato questa ricerca con raro altruismo e attenzione. Sono poi grata a tutti coloro che, nel discutere con me alcuni passaggi della tesi, mi hanno offerto preziosi consigli: Simone Albonico, Luigi Blasucci, Lina Bolzoni, Andrea Comboni, Alessio Cotugno, Massimo Danzi, Valeria Di Iasio, Federico Di Santo, Luca D'Onghia, Matteo Fadini, Marco Faini, Bernard Huss, Martin Korenjak, Chiara Lastraioli, Roberto Leporatti, Emilio Manzotti, Pedro Memelsdorff, Alessandro Metlica,

Stefania Pastore, Federica Pich, Fabio Pusterla, Stefano Prandi, Eugenio Refini, Matteo Residori, Emilio Russo, Beatrice Sica, Arnaldo Soldani, Sabrina Stroppa, Franco Tomasi, Francesco Venturi. Ho cercato di seguire al meglio tutti i loro suggerimenti. Un sentito ringraziamento va pure all'Italienzentrum della Freie Universität di Berlino, alla Fondation Barbier-Mueller di Ginevra, alla Scuola dottorale confederale in Civiltà italiana di Lugano e alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Un pensiero affettuoso spetta anche a tutti i colleghi che ho avuto la fortuna di incontrare: oltre ad avermi insegnato molto, hanno regalato a questi anni momenti di serena leggerezza. Un pensiero speciale va però a tutti gli amici che con cui ho condiviso il mio percorso in Normale. A ognuno di loro va il merito di aver reso la mia quotidianità a Pisa un momento privilegiato, di cui avrò sempre memoria. E ancora grazie di cuore alla mia famiglia e a Davide per esserci sempre. Infine, nel chiudere queste pagine ripenso, con sincera gratitudine, anche ai molti luoghi che ho avuto l'occasione di vivere, alla fortuna di essermi appassionata tanto a questa ricerca, ai continui spunti di crescita culturale e personale di cui ho goduto, ai molti momenti felici che ho trascorso con la brigata pisana. Quindi a tutti voi, con un sorriso, grazie.

Venezia è una città così straordinaria che non è possibile farsene un'idea senza averla vista. Non bastano carte, piantine, modelli, descrizioni: bisogna proprio vederla. Tutte le città del mondo sono più o meno simili fra loro: Venezia non è simile ad alcun'altra.

Carlo Goldoni, *Mémoires* I, VII

I. PER LA BIOGRAFIA*: UNO STUDIO DOCUMENTARIO*[1]

All'alba del XVI secolo nacque a Venezia il conte Girolamo Molin (1500[2] – 1569), figlio primogenito di Pietro Molin e Chiara Cappello, nobili ben inseriti nello scenario politico-amministrativo veneziano del loro tempo. Pietro (1474 – 1552) fu l'unico figlio maschio di Giacomo Molin (1458 – † *ante* 1514), apprezzato dottore e senatore, e della veneziana Chiara Erizzo, della quale le informazioni biografiche sono pressoché nulle. Il padre del poeta si dedicò alla carriera politica senza raggiungere, però, incarichi di grande rilievo: nel dicembre 1525 fu eletto Provveditore sopra gli uffici e le cose del regno di Cipro;[3] e nel dicembre 1527 fu Provveditore sopra gli Uffici.[4] Poi, dal 7 maggio 1531 al 9 maggio 1532, fu responsabile del Provveditorato alle pompe ovvero a capo della sorveglianza sull'applicazione delle leggi suntuarie.[5] Nel 1498,[6] poco più che ventenne, Pietro sposò la patrizia Chiara Cappello,[7] esponente di una delle famiglie veneziane più prestigiose tra il XV e XVI secolo. Dalla loro unione matrimoniale nacquero almeno altri due figli, Nicolò (1501 circa – 1589) e Giacomo (1503 circa – 1536). Le date di nascita di questi ultimi non sono certe e si ricavano dalla loro candidatura *coram advocatoribus* della Repubblica, avanzata dal padre Pietro, in occasione del sorteggio previsto nel giorno di S. Barbara (4 dicembre), usanza che permetteva ai giovani nobili di accedere anticipatamente al Maggior Consiglio, acquistando così il diritto alle cariche

[1] Il profilo biografico, in assenza di carteggi e di documentazione privata, si fonda sostanzialmente su fonti storico-archivistiche e letterarie. Ho quindi condotto una ricerca presso l'Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe) volta ad integrare, con nuovi basi documentarie, la voce biografica di TOMASI 2011. La definizione dell'albero genealogico della famiglia Molin è proposta nell'APP. 1. Molte informazioni sulla vita del poeta sono ricavabili dal suo testamento autografo, redatto tra il 28 e il 30 maggio 1567 e depositato presso il notaio Cesare Ziliol. Del documento si allega una trascrizione completa al termine del capitolo e da qui in avanti verrà indicato come *Testamento* (APP. 2). Per una ricostruzione biografica, oltre alla preziosa testimonianza di Verdizzotti, si segnala l'accenno all'autore da parte di TIRABOSCHI 1833, p. 1157 e di ZILIOLI 1848, pp. 17-19.

[2] L'anno di nascita è suggerito dalla testimonianza di Gian Mario Verdizzotti (cfr. *Vita*, c. ∻7*r*), autore della biografia posta in apertura delle *Rime*, ma non trova conferma in documenti ufficiali. Infatti, i registri contenenti gli atti di nascita dei Patrizi veneziani, i cosiddetti *Libri d'Oro*, furono stabiliti con decreto del Consiglio dei Dieci a partire dal 31 agosto 1506. Elementi documentari, tuttavia, suggeriscono di anticipare l'anno di nascita al 1499 (si vedano le note 18 e 75).

[3] Cfr. SANUTO *I Diari*, vol. XL, col. 398.

[4] Cfr. SANUTO *I Diari*, vol. XLVI, col. 341.

[5] Cfr. ASVe, *Segretario alle voci*, *Elezioni in Maggior Consiglio. Registri*, Pezzo 1, c. 28 [già 25].

[6] Per la datazione del matrimonio cfr. ASVe, *Avogaria di comun. Matrimoni patrizi per nome di donna*, 086/ter I, p. 102.

[7] Chiara Cappello († 1506?) fu figlia del generale patrizio Nicolò Cappello e Francesca Loredan, nonché sorella del noto Vincenzo Cappello (1469 – 1541), capitano generale della marina della Repubblica Veneta (per lui rimando alla ricostruzione biografica di OLIVIERI 1975), e di Domenico Cappello († 1531), senatore veneziano. Per completezza si segnala che i tre fratelli Cappello furono cugini di Francesco Cappello (1479 – 1513), padre del noto poeta – e amico di Molin – Bernardo (1498 – 1565).

pubbliche:[8] Nicolò Molin, presentato in data 17 novembre 1521, è detto avere vent'anni, mentre la candidatura del fratello Giacomo (di cui però non si specifica l'età) è datata invece, poco dopo, al 24 dicembre 1521.[9] Stranamente, non è attestata invece nessuna candidatura per Girolamo: elemento anomalo soprattutto in virtù della sua natura di primogenito. Le congetture circa la sua assenza sono varie. Non si può escludere un precoce conflitto con il padre o che il giovane poeta non desiderasse partecipare al sorteggio pubblico, per quanto prassi consueta fra gli aristocratici veneziani dell'epoca, che concepivano il sorteggio come un debutto ufficiale nella vita pubblica. In alternativa, è forse più ragionevole pensare che non fosse a Venezia nel 1521. In ogni caso, non vi sono certezze. Elisa Greggio ipotizza, inoltre, l'esistenza anche di una sorella, che dice essere stata data in moglie al nobile veneziano Vincenzo Basadonna:[10] l'idea non pare convincente perché se da un lato è effettivamente certificato un matrimonio tra l'omonimo patrizio e una certa Margherita Molin, q. di Pietro, bisognerà altresì precisare che questa unione è datata al 12 aprile 1589 e quindi troppo tarda per risultare accettabile.[11]

A Venezia sono tuttora presenti numerosi palazzi Molin,[12] legati ai vari rami della famiglia nobiliare,[13] ma la dimora del poeta è detta trovarsi nella contrada della Maddalena:[14]

> Scritto in Vinitia in casa mia in contrada de la maddalena (*Testamento*, c. 3*v*)

Non è stato possibile identificare con esattezza la sua abitazione, per quanto sicuramente vicina alla Chiesa di Santa Maria Maddalena (Cannaregio), oggi sconsacrata, la cui fisionomia originaria fu stravolta da lavori di ricostruzione avvenuti nel XVIII secolo. Eppure vale la pena

---

[8] L'ingresso al Maggior Consiglio, e quindi alla vita politica, poteva avvenire in due modalità: con il raggiungimento dei 25 anni o tramite estrazione entro il gruppo di trenta giovani aristocratici sorteggiati annualmente per accedere in consiglio anticipatamente, all'età di 20 anni.

[9] Per entrambi cfr. ASVe, *Avogaria di comun*, *Balla d'oro*, Reg. 165 IV, c. 166*r* [già c. 162*r*]). Inoltre, il 12 novembre 1521 è certificato il nome di «Sier Jacomo Molin di sier Piero, q. sier Jacomo dotor» tra i nobili che versano 10 lire (= 10 ducati d'oro) per l'accesso al Consiglio dei Dieci (SANUTO *I Diari*, vol. XXXII, col. 129), così come il nominativo è di nuovo attestato nell'elenco, del dicembre 1521, di «tutti quelli gentihomeni che hanno depositado per soi fioi e per loro per venir a Gran Consejo, avendo anni 18 habbino la prova di 20» (cit. da SANUTO *I Diari*, vol. XXXII, col. 314).

[10] Cfr. GREGGIO 1894, I, p. 194.

[11] Cfr. ASVe, *Avogaria del comun*, *Matrimoni patrizi per nome di donna*, 086 / ter I, p. 61.

[12] Ad esempio: Palazzo Molin Cuoridoro (San Marco), Palazzo Molin a San Basegio (Dorsoduro), Palazzo Molin a San Fantin (San Marco), Palazzo Molin a San Maurizio (San Marco), Palazzo Molin a San Zulian (San Marco), Palazzo Molin Cappello a Sant'Aponal (San Polo), Villa Molin (Padova).

[13] Per individuare il ramo familiare di Girolamo Molin: cfr. ASVe, *Miscellanea codici I – Storia veneta* (già miscell. Codd. 894), b. 20; M. BARBARO, *Arbori de' Patritii veneti*, vol. V, 23, p. 221 e G. A. CAPPELLARI, *Il campidoglio veneto*, cc. 102*v*-111*v*, in particolare c. 104*r* (ms. Marc. It. VII, 17 [= 8306]). Segnalo che il nome di Molin Girolamo, affiancato dalla data 1505, compare nel cod. Cic. 3434 (Biblioteca Correr) a c. 334*r*, elenco di esponenti delle famiglie patrizie del XVI secolo.

[14] Nel sestiere di Cannaregio, vicino a campo della Maddalena, erano presenti molteplici Palazzi Molin, tra cui: l'attuale Palazzo Molin Erizzo, di proprietà dei Molin fino al 1650, l'attuale Palazzo Marcello (acquisito dai Marcello nel 1517 tramite dote), il Palazzo Molin Gaspari e il Palazzo Molin Querini (appartenuto sicuramente ai Molin della Maddalena). Per uno studio generale sui palazzi della famiglia cfr. CANATO – PASQUALINI CANATO 2015 e BRUSEGAN 2017. Mario Canato identifica l'abitazione di Domenico Molin (1515 – 1595), q. Marco, pittore in contatto con Aretino, Tintoretto e Tiziano (con il quale collaborò per la realizzazione del vestibolo della Biblioteca di San Marco nell'attuale Palazzo Soranzo Piovene), nella contrada della Maddalena e lasciato in eredità a Marco Antonio Marcello (1545 – 1606), nominato suo commissario ed erede universale (per questo cfr. CANATO 2014, p. 26).

ricordare, per lo meno, la testimonianza di Pietro Aretino che, in una lettera rivolta all'amico, scrive:[15]

> Io, dottissimo amico, determinai otto dì sono di venir questo giorno proprio non pur a godermi l'architettura e la vista della bellissima e comoda casa vostra ma la magnificenza dell'ottimo M. Pietro, di cui voi e lo eloquente M. Nicolò siete onorati figliuoli […]
> (Venezia, 16 dicembre 1537)

L'eleganza del palazzo e l'allusione alla bellezza della vista alimentano il sospetto che la dimora nobiliare si affacciasse su Canal Grande, come riservato alle abitazioni patrizie di maggior prestigio. In assenza di materiale d'archivio, tuttavia, bisognerà sospendere l'identificazione.[16]

Secondo le aspettative familiari, Molin intraprese probabilmente studi di diritto finalizzati ad una carriera interna alla Serenissima. I fratelli si indirizzarono all'attività forense: per Nicolò il primo incarico attestato è del 7 novembre 1529 in qualità di *Advocatus per omnes Curias*, mentre Giacomo è menzionato nel settembre 1527 tra i dieci giudici di un caso giudiziario.[17] Per Girolamo, la documentazione rileva solo mansioni minori, evidentemente indizio dello scarso interesse del poeta nei confronti della vita pubblica. Nel 1524 svolse il mandato di Ufficiale *tabulae introytus*,[18] nel 1526 è riportato come «Uno V di la paxe, senza oblation»,[19] nel 1527 diventa Ufficiale alla Tavola delle entrate,[20] nel marzo 1528 è indicato come Pregado,[21] come Ufficiale alle Beccherie nel 1530[22] e poi come Ufficiale al Frumento a S. Marco nel 1535.[23]

Negli stessi anni fu chiamato a sostituire nei suoi compiti il capitano Giovanni Erizzo[24] e a esprimere pareri per la concessione dei diritti di stampa da parte della Repubblica (APP. 3): nel 1533, insieme a Bernardo Navagero (1507 – 1565), a favore del commento di Giulio Camillo

---

[15] ARETINO *Lettere,* vol. I, n. 294, pp. 405-406: 405.

[16] Per le proprietà familiari è possibile anche affidarsi alla redecima del 1514 (redatta dalla nonna Chiara Erizzo il 15 agosto 1514) in cui si dichiara «Una caxa da stacio posta in la contra' de la maddalena in ne la qual io abito estimada per ducati 40 val ducati 40» (ASVe, *Savi decime*, 1514, b. 46, S. Maria Maddalena, 23, c. 1*r*). Ho verificato le condizioni di decima del 1514 (APP. 4); quelle del 1537 e del 1566, nonostante le ricerche e le richieste d'ufficio agli archivisti, non sono state rintracciate.

[17] Cfr. SANUTO *I Diarii*, vol. XLVI, p. 6.

[18] ASVe, *Segretario alle voci*, *Elezioni in Maggior Consiglio. Registri*, Pezzo 7, c. 62*v*, con nomina il 23 settembre 1524. Il fatto che Molin abbia svolto nel 1524 la prima carica politica confermerebbe il suo aver conseguito 25 anni. Questo porterebbe ad anticipare l'anno di nascita al 1499.

[19] Insieme a Lorenzo Tagliapietra q. Nicolò, Paolo Contarini q. Zuan Matio e Piero Contarini q. Matio (cfr. SANUTO *I Diarii*, vol. XLIII, col. 217).

[20] Nell'ottobre 1527 «Sier Hieronimo da Molin fo a la Taola de l'Intrade, di sier Piero» (cfr. SANUTO *I Diarii*, vol. XLVI, col. 168).

[21] La sua candidatura è accompagnata da quelle dei fratelli e del padre (cfr. SANUTO *I Diarii*, vol. XLVII, coll. 55-56). I Pregadi erano i membri di un Senato consultivo, in materia politica, economica e militare, con la presidenza del Doge.

[22] Responsabile dell'approvvigionamento di carne della città di Venezia. Fu in carica dal 16 settembre 1530 fino al 15 gennaio 1532 (ASVe, *Segretario alle voci*, *Elezioni in Maggior Consiglio. Registri*, Pezzo 1, c. 76 [già c. 73]).

[23] Responsabile dell'approvvigionamento, della conservazione e distribuzione dei cereali in città. Fu in carica dal 2 maggio 1535 fino al 2 settembre 1536 (ASVe, *Segretario alle voci*, *Elezioni in Maggior Consiglio. Registri*, Pezzo 1, c. 54 [già c. 51]).

[24] Gennaio 1530: «Fu posto, per li Consilieri, dar licentia a sier Zuan Erizo capitanio de Raspo, de poter venir in questa terra per zorni 15 a curar la egritudine sua, lassando in loco suo sier Hieronimo da Molin di sier Piero, un in parte. Fu presa.» (cfr. SANUTO *I Diarii*, vol. LII, col. 493).

alle *Rime* di Petrarca[25] (poi non andato a stampa per motivi sconosciuti) e nel 1534 a favore del primo libro degli *Amori* di Bernardo Tasso.[26]

Nel corso degli anni Cinquanta Girolamo continuò a rivestire ruoli minori nell'ambito dell'amministrazione: nel 1553 fu Provveditore sul Cottimo di Alessandria[27] e nel 1556 sul Cottimo di Damasco.[28] La scelta del poeta di non impegnarsi attivamente nella politica veneziana non raccolse il favore di alcuni dei suoi amici, come Bernardo Tasso o Pietro Massolo, che non mancarono di esortarlo ripetutamente ad una maggiore partecipazione alla vita pubblica, rimproverandolo altresì di non sfruttare adeguatamente la propria saggezza per un bene collettivo.[29] Franco Tomasi suggerisce che il rifiuto di Molin per la carriera politica abbia contribuito a inasprire i rapporti con il padre e abbia comportato una fragile condizione economica, come dimostrano le notizie di debiti contratti con amici e sodali.[30] D'altra parte né Nicolò né Giacomo (morto troppo giovane) conseguirono posizioni di più alto prestigio politico; anzi, dalla documentazione d'archivio risulta, a ben guardare, che fu proprio Girolamo a rivestire il maggior numero di cariche pubbliche. Dunque un'ulteriore causa di tensione si potrebbe riconoscere, forse, anche nel rifiuto del primogenito di contrarre un matrimonio che avrebbe certamente garantito rilievo sociale e supporto economico alla famiglia. Questa infatti sembra essere la principale differenza che intercorre tra Girolamo e Nicolò, sposatosi invece con Marcella Marcello nel febbraio del 1540 (more veneto), dalla cui unione nacquero però solo figlie femmine.[31]

Il poeta fu coinvolto dal fratello Nicolò in un prolungato contenzioso giudiziario per la suddivisione dei beni e per la gestione del patrimonio della zia paterna, Elena, con la quale il

---

[25] Inoltre, come osserva Sanuto, l'8 marzo fu concesso, dal governo veneziano, un privilegio decennale per la stampa di un *Petrarca novo con l'artificio* [di] *Julio Camillo* (cfr. SANUTO *I Diarii,* vol. LVIII, col. 115). Per Camillo commentatore delle *Rime* di Petrarca cfr. ZAJA 2003 e, per l'opera, CAMILLO *Chiose*, a cura sempre di Paolo Zaja.

[26] Da identificare, probabilmente, nel *Libro primo degli Amori di Bernardo Tasso*, Venezia, per Giovanni Antonio da Sabbio, settembre 1534, con dedica al Principe di Salerno. Molin, probabilmente in coincidenza della pubblicazione, compose il sonetto *Rime* 204 in lode sia di Tasso sia di Ferrante Sanseverino.

[27] Magistratura istituita per controllare la gestione finanziaria dei consolati in Egitto, con riguardo nei confronti dei cottimi ovvero l'imposta applicata alle merci esportate dai mercanti veneziani e destinata a sostenere le spese consolari. Fu in carica, per 5 mesi al posto di 16, dal 9 novembre 1553 fino al 3 marzo 1554 (ASVe, *Segretario alle voci*, *Elezioni in Maggior Consiglio. Registri*, Pezzo 3, c. 31 [già 27]).

[28] Come per il Provveditorato sul Cottimo di Alessandria (vd. n. 27), questa magistratura è relativa invece ai consolati in Siria. Fu in carica dal primo agosto 1556 fino al 7 novembre 1557 (ASVe, *Segretario alle voci*, *Elezioni in Maggior Consiglio. Registri*, Pezzo 3, c. 32 [già 28]).

[29] Merita di essere ricordato un sonetto di Pietro Massolo di rimprovero a Molin: «Girolamo se 'l vostro alto Molino / a la patria potea tornar la Madre, / che gl'havean tolto le nimiche squadre, / sol co 'l vivace ingegno alto, et divino, // ond'è, che voi, cui il lontano e 'l vicino, / del saper, et del dir chiamano il padre, / di colui non seguite il bel camino / che de' rei spense l'empie voglie et ladre? // Nulla giova il saper, s'ei non s'adopra / et vana è l'eloquenza senza il frutto. / Il qual si coglie da metterla in opra; // dunque a la patria, che sì v'ama et cole, / huop'è Signor, che vi doniate tutto, / et sarete a Noi polo novo, et sole» (in MASSOLO *Rime*, IV, cc. 228*v*-229*r*); per il disappunto di Tasso cfr. TASSO *Lettere*, vol. I, n. CLXXXVI, p. 157 [329].

[30] Segnalo che il nome di «Hieronomo Molin q. sier Piero» è detto risanare il proprio debito di 1000 ducati con il banchiere Mafio Bernardo nell'ottobre del 1532 (cfr. SANUTO *I Diarii*, vol. LVII, col. 34).

[31] L'unione fu celebrata in San Biagio della Giudecca nel febbraio 1540 (more veneto), ma notificata il 19 maggio 1541; cfr. ASVe, *Avogaria di comun*, *Matrimoni patrizi per nome di donna*, vol. I, p. 41.

nostro risiedeva.[32] Nel proprio testamento Girolamo data l'inizio della contesa al 1543,[33] ma è dopo la morte del padre, nel 1552, che i rapporti fra i fratelli si inasprirono sensibilmente. Per sentenza arbitrata da Gian Battista Contaremo e Marino de Silvestri, la villa di Roncavolo (Arzerello, Piove di Sacco) e i campi connessi, fino al sopraggiungere della morte della zia avrebbero dovuto mantenersi indivisi tra i due fratelli. Con il venir meno della parente, in qualità di primogenito, Girolamo reclamò il pieno controllo dell'eredità, chiedendo la restituzione dei territori al fratello, che però si oppose. Il poeta, appellatosi ai Giudici del Proprio in data 14 ottobre 1554, ottenne la condanna di Nicolò.[34] Quest'ultimo si rifiutò comunque di ottemperare alla sentenza e i Giudici del Proprio ordinarono, con una lettera del 2 aprile 1555, che venissero eletti due (tre in caso di discordia) periti per confermare la decisione presa in precedenza. Il fratello si oppose nuovamente e il 14 novembre 1557 fece appello alla Quarantia Civil Vecchia chiedendo che fossero annullate le imposizioni precedenti. Dopo tre giorni, il ricorso venne definitivamente respinto.[35] Un altro motivo di tensione è datato al 15 gennaio 1555, quando Girolamo presentò al Proprio un ulteriore ricorso perché fosse garantito l'adempimento della volontà materna. Quest'ultima aveva lasciato come esecutori testamentari il marito Pietro, la suocera Chiara Erizzo, i fratelli di lei e, nel caso tutti loro fossero morti, Filippo Bono, Antonio Cappello, Vittore Grimani e i loro successori procuratori di San Marco. Il ricorso di Girolamo lascia intendere il tentativo del fratello Nicolò

---

[32] Colgo l'occasione per segnalare un paio di errori attestati nello studio *City Culture and the Madrigal at Venice* (Berkeley-Los Angeles 1995) di Martha Feldman. In un elenco di materiale documentario relativo a Girolamo Molin, la studiosa indica il ms. Cicogna 1099 [in realtà ms. Correr 1099], riferendo che esso contiene la difesa del poeta davanti al Consiglio dei Dieci. In effetti il manoscritto alle cc. 119*r*-142*r* contiene quanto detto, ma si riferisce a fatti del 1722 ed è dunque da ricondurre all'omonimo Girolamo Ascanio Molin, patrizio e intellettuale veneziano del XVIII secolo.

[33] *Testamento*, c. 1*v*.

[34] Per la testimonianza cfr. ASVe, *Giudici del Proprio*, *Sentenze a legge e giudice delegato, 1364 – 1797*, reg. 17 (orig. 50), cc. 93*r*-94*v*.

[35] A margine segnalo di aver rinvenuto, presso la Biblioteca Correr di Venezia, un faldone contenente il «CONTO DE M. FRANCESCO DI PRIOLI | PRESENTATO CONTRA LA HE-|REDITA DEL Q. M. GIRO-|LAMO DA MOLIN, | ET LA COM-|MISSARIA DEL Q. MAG. M. PIETRO | DA MOLIN DEL M.D.L.V. | AL PETITION» (cod. MS P. D. 509 – c/I). Il faldone ospita un computo compilato da Francesco Priuli, datato all'11 dicembre 1555. Il fascicolo, di 31 pagine, ospita una trascrizione precisa di spese e conti sostenuti da Pietro e Girolamo Molin a partire dall'anno 1544 fino al 1546. Lo spoglio registra minuziosamente le attività commerciali della famiglia, sempre sotto il controllo dei «m.ci ms. Ier.mo e P.ro da Molin». Negli elenchi si attestano frequenti contatti con Alessandria per il commercio di generiche «spezierie», tra cui zenzero, cannella, garofano e pepe, con Bassano per l'acquisto di preziosi «panni» e, senza indicare un luogo di provenienza, il ripetuto commercio di «ambra lavorada per conto del magn.co Mafio Bernardo», non identificato. Sono riportati acquisti anche «da Cataro», commercio di «caffe st. p(er) portar in barcha», la compravendita di «cime di rocha» e «bande larghe». Sono trascritte le «spese di sementia» e di «mercanzia», commerci con ebrei di nome Abram Sanzo Hebreo e probabilmente, dati i nomi, Samuel Bonano, David Zamero, Jacob, Simon de Zuane, Gilaf Moro. Nell'ultima pagina, p. 31, si legge: «Li m.ci Ms. Ier.mo e P.ro da Molin dieno dar p(er) nostro de questo co(n)to trato da driedo con risservatio di ogni st. qualunque error». Alla dichiarazione segue, in grafia diversa, la postilla: «Hieronymus landriano (?) cum petionum exemplavi et alio producto in offi.o V. N. domini Francesco de Priulis sub die Xi xembris 1555». Dallo studio del testo, reso però difficoltoso da una grafia particolarmente ostica, pare che a Francesco Priuli, forse un notaio, sia stato dato il compito di conteggiare i resoconti finanziari della famiglia, apparentemente solo per l'arco cronologico indicato, così da poter supportare o meno l'eredità di Girolamo Molin (il termine *contra* infatti, oltre al significato *facilior*, ammette anche il valore di 'in risposta a').

di esercitare un controllo eccessivo pure sul lascito della madre.[36] Una lettera del 1558 all'amico Bernardo Tasso testimonia, però, la propria soddisfazione di Girolamo per l'esito vittorioso dello scontro legale contro il fratello:[37]

> Hora per gratia di Dio son di questi miei continui, et gravosi travagli in gran parte uscito fuori; percioche oltra i tanti giudicii per l'adietro sempre seguiti a favor mio, et contra mio fratello, et mio insieme durissimo aversario, n'è ultimamente seguito uno nella Quarantia civil vecchia di sorte delle mie giustitissime ragioni informato, che uditi gli Avocati d'una parte, et l'altra con tutte le ballotte consentienti, ch'erano trenta dua, senza haverne per una ne contraria, ne non sincera, il che non è più mai per ricordo d'huomini occorso a Venetia, massimamente in laudo d'una sententia, come fu la mia, largamente mi diede compiuta vittoria, il che ho voluto scrivervi per consolation vostra.
> (22 gennaio 1558)

In realtà, il conflitto legale proseguirà anche dopo la morte del poeta, interessando il successore di quest'ultimo, Antonio. Infatti, il 25 febbraio 1569 (more veneto), Nicolò si presentò ai Giudici del Proprio rivendicando il presunto ruolo di vero «haeredis et residuariae mag. Hieronimis». In data 16 marzo 1570 è testimoniata una supplica ai giudici di Antonio, nominato erede da Girolamo in persona, e che ha inizio con le seguenti parole:[38]

> Fiero proponimento è quello del mag. M. Nicolò Molin e ingiustosissimo disegno perché senza ragione alcuna tenta ogni hora nove liti contro la tenue eredità del q. cl.mo m. Hier. suo fratello sperando, che si come la vita di quello con tal mezzo ha veduto finire, così medesimamente li pochi beni a me poverino Antonio Molino servitore di V.re Sign.rie Cl.me Sig. Giudici Proprio siano o in palazzo consumati o a lui per disperazione lasciati, ma sia certo che sieno che ne l'uno ne l'altro gli riuscirà mediamente la buona giustitia.

La sentenza definitiva, emessa in data 27 maggio 1570, concesse a Nicolò Molin il pieno controllo sulla proprietà di Roncavolo (Arzerello, Piove di Sacco).

Come anticipato, Girolamo non si sposò, secondo l'idealizzazione di Gian Mario Verdizzotti per non distrarsi dallo studio, ma fu coinvolto in intrecci amorosi con donne veneziane per lo più non identificabili. Ebbe, molto probabilmente, un legame importante con l'aristocratica vicentina Taddea Revese, della quale non ci sono pervenute notizie, e che lo soccorse economicamente in più occasioni, come Molin puntualizza dettagliatamente nel testamento. Non ebbe figli, ma dal novembre del 1553 fu tutore di un giovane di nome Girolamo affidatogli dal capitano e amico Lombardino Tetrico da Zara († 1555).[39] Nel

---

[36] Cfr. ASVe, *Giudici del Proprio*, *Sentenze a legge e giudice delegato, 1364 – 1797*, reg. 17 (orig. 50), cc. 145*v*-146*r*. Il testamento della madre è datato al 29 luglio 1506.

[37] Per la lettera di Girolamo Molin a Bernardo Tasso in TASSO *Lettere*, vol. II, n. CXL, pp. 451-452.

[38] Per entrambe le testimonianze cfr. ASVe, *Giudici del Proprio*, *Sentenze a legge e giudice delegato, 1364 – 1797*, reg. 25 (orig. 63), cc. 189*r*-192*r*.

[39] Il capitano di ventura, figlio di Giovanni Detrico di Zara (condottiero a servizio per la Serenissima dal 1500 al 1521), incominciò il suo servizio militare per Venezia probabilmente dopo la morte del padre, nel 1521, come confermano i *Diarii* di Sanuto. È segnato a capo di 24 stradioti (soldati dalmati e albanesi) e al servizio dei Veneziani nel dicembre 1527 (cfr. SANUTO *I Diarii*, vol. XLVI, col. 429), nel febbraio del 1528 (cfr. SANUTO *I Diarii*, vol. XLVI, col. 624) e nel settembre 1528 (SANUTO *I Diarii*, vol. XLVII, coll. 443 e 496). Nel suo testamento Molin accenna a come pare essere avvenuta la loro

testamento Molin non manca di insistere sull'impegno economico richiesto per il mantenimento del giovane, dipinto come spesso indisciplinato e ingrato.

Con la seconda metà degli anni Cinquanta, il poeta intraprese un viaggio a Roma, probabilmente per piacere e finanziato dall'amico Giulio Contarini, procuratore di San Marco.[40] Della trasferta sono conservate tracce sia nel testamento[41] sia in una serie di componimenti in vari soggetti tràditi nelle *Rime* (nn. 216-217 e 219-222). Durante il soggiorno romano Girolamo fu ospite dell'amico Bernardo Navagero,[42] diplomatico veneziano presso la Santa Sede nel periodo compreso tra settembre 1555 e marzo 1558, lasso di tempo entro cui si deve collocare anche il viaggio del poeta. Il dato si ricava dalla testimonianza offerta dal *Dialogo* di Gian Maria Memmo (Venezia, Giolito, 1563).[43] Nell'introduzione dell'opera, articolata in tre partizioni, l'autore racconta di essersi recato a Roma nel maggio del 1556 e di aver preso parte alle discussioni filosofiche del cenacolo culturale gravitante attorno a Navagero, avente sede nell'allora palazzo dell'ambasciata veneziana, vicino alla Basilica di Santa Maria sopra Minerva, dove nel 1547 era stato sepolto Pietro Bembo.[44] Le parole di

---

conoscenza: «havendo io scosso molti anni li provision sue sì alla camera di Vicenza come in questa terra al offitio sopra li camere feci saldo con lui» (*Testamento*, c. 1*v*).

[40] Intimo amico di Molin (Verdizzotti nella *Vita* lo definisce «tra tutti gli altri il più antico et più caro [...] che seco era cresciuto in amore indissolubile più di anni cinquanta continui», c. ✢✢3*v*) e parente acquisito (è indicato come genero di Marco Molin in *Testamento*, c. 3*v*). Giulio Contarini divenne prima senatore della Repubblica, nel 1526, poi procuratore di San Marco a partire dal 1537 e – secondo le parole di Celio Magno – collaborò per molti anni con la Santa Inquisizione (certamente *ante* 1572). Come Girolamo, anche Giulio Contarini (morto nel 1580) è sepolto presso la Chiesa di Santa Maria del Giglio, che Verdizzotti precisa essere stata la parrocchia più vicina alla sua dimora (*Vita*, c. ✢✢3*v*). Pietro Massolo gli dedicò il sonetto *Se Roma hebbe i Fabritii, e i Ciceroni*, che Francesco Sansonvino, autore del commento alle *Rime* di Massolo, chiosò così: «Celebra l'integrità et la molta sufficientia di M. Giulio Contarini Procurator di san Marco, il quale essendo huomo eloquente, et di molto spirito, orava spesso nelle materie publiche et di stato, con grande utile della Repub. et somigliandolo il P.[oeta] à gli antichi Senatori di Roma et d'Athene, dice, che spende quei rari doni che ha avuti dalla natura, per servitio della patria sua. Onde verrà tempo, che potrà manifestamente mostrare con l'attione quello ch'esso teneva nel cuore, cio è 'l desiderio di spenger il Turco, si come esso veramente mostrò spesso in Senato con molta sua lode, nella occasione della guerra passata l'anno 1571» (per il testo e il commento cfr. MASSOLO *Rime* [1583], III, c. 197*r*-*v*).

[41] «Al Cl.mo ms. Giulio Contarini mio Comissario son debitore di ducati ducento, questo appar per istrumento del Savina Nodaro, alla sua procuratia, li qual denari spesi quasi tutti quando andai a Roma et in vistirmi et in viaggi et altre spese» (*Testamento*, c. 1*v*).

[42] Per il profilo biografico e studi bibliografici cfr. SANTARELLI 2013. Bernardo Navagero (Venezia 1507 – Verona 1565) fu prima ambasciatore presso Carlo V (1543 – 1546), quindi presso il sultano Solimano (1550 – 1552), e poi ambasciatore veneziano presso la Santa Sede dal settembre 1555 al marzo 1558. In seguito svolse il ruolo di ambasciatore straordinario presso l'imperatore Ferdinando I (1558) e re Francesco II di Francia (1559). Infine, nominato vescovo di Verona nel 1562, ritornò a Roma in qualità di cardinale in seguito alla nomina da parte di papa Pio IV nel 26 febbraio 1561. Morì a Verona il 13 aprile 1565 dopo aver raccomandato come successore al suo vescovado il nipote Agostino Valier, nonché suo biografo ufficiale.

[43] L'opera è stata preceduta dai *Ragionamenti di cose di governo* – rimasti manoscritti e ambientati negli anni Quaranta nel palazzo veneziano di Giovanni Corner – tra il cardinale Niccolò Ridolfi, il vescovo Fiesole Baccio Martelli, Gian Giorgio Trissino, Hurtado de Mendoza, il patriarca d'Aquileia Giovanni Grimani, il vescovo di Torcello Gerolamo Foscari, l'abate Francesco Loredan, il cavaliere gerosolimitano Giustiniano Giustinian. Per uno studio sul *Dialogo* del 1563 si veda MEMMO *Dialogo politico*, recentemente edito per le cure di Luigi Robuschi.

[44] La localizzazione del palazzo non è certa. La vicinanza alla Chiesa della Minerva è, ancora una volta, suggerita da Memmo: «Passata la notte, in cui ciascun havea preso il natural riposo, la matina poi per tempo levatosi dal letto il clarissimo Ambasciator Navagero, e vestitosi, sì come era il suo costume, per far esercizio si avviò a piedi alla Chiesa della Minerva, per udire ivi la messa; et accompagnato dal suo

Memmo riferiscono le discussioni filosofico-politiche avvenute tra importanti interpreti del panorama veneziano a Roma, di cui furono protagonisti i fratelli cardinali Luigi e Federico Corner, Monsignor Giovanni Grimani, Monsignor Girolamo Foscari Vescovo di Torcello, Bernardo Salviati priore di Roma, Monsignor Zaccaria Delfino Vescovo di Liesena. A questi si aggiungono anche Girolamo Molin e lo storico Pietro Giustinian (Venezia 1497 – 1576):[45]

> Ora avvenne un giorno fra gli altri che in così bel ridotto si trovassero [...] m. Girolamo Molino e m. Pietro Giustiniano nobili venitiani i quali dopo aver pranzato dal Navagero per passare il tempo si posero a ragionare qual per comun openione fosse la migliore, più oscura e felice vita, che potesse far l'huomo in questo mondano peregrinaggio.

Inoltre, a conferma del viaggio romano di Molin nel 1556, si ricordi anche la testimonianza di una lettera, redatta lo stesso anno (ma senza indicazione del mese), da parte dell'amico Pietro Gradenigo (Venezia 1517 – 1580), genero di Pietro Bembo. La missiva è diretta al cognato Torquato Bembo (Padova 1525 – 1595),[46] che aveva nel frattempo abbracciato la carriera ecclesiastica. Gradenigo esorta il giovanissimo cardinale ad allontanarsi da Roma perché «nuova Babilionia» e luogo di perdizione, premendo per un suo ritorno immediato a Venezia o, in alternativa, a Padova. Nella lettera si allude ad un loro precedente scambio epistolare (oggi non pervenuto) in cui il giovane Torquato si sarebbe impegnato a risalire in Veneto insieme proprio a Girolamo Molin. Invece, il poeta fece ritorno a Venezia da solo, con grande dispiacere di Gradenigo che manifestò così il proprio disappunto:[47]

> Con sommo disiderio et infinita allegrezza era aspettata v^{a}.s^{a}. di qui, non pur da sua sorella [= Elena Bembo] et da me, ma da tutti gli altri parenti, et amici suoi parimente con ferma openione et credenza, ch'ella divesse venir col nostro ms. Girolamo Mulino sì come da lei et da altri costì per lettere s'intese. Ma risapendosi poi che la sua era mutata di cotal suo buon volere et che più non veniva tanto era il disiderio nostro et la aspettatione che ci giovava di sperar ancora la venuta sua. Ma giunto poi che fu il Mulino di qui tutto solo cademmo di cotal speranza et ne restammo oltre ad ogni nostra stima ingannati et dolenti che se ci fosse avvenuto qualche gran disaventura. (Di Vinigia 1556)

La testimonianza epistolare, dunque, comprova l'effettiva permanenza del nostro poeta a Roma per almeno qualche mese, probabilmente fra la primavera e l'estate del 1556, dato che il primo agosto di quello stesso anno Molin fu eletto Provveditore sul Cottimo di Damasco ed è molto plausibile che a quell'altezza cronologica fosse già rientrato a Venezia.

Nel corso degli anni Sessanta, Molin attirò l'attenzione della Sacra Inquisizione e fu coinvolto nel processo contro Endimio Calandra (1507 – 1583),[48] noto per i suoi contatti con uomini legati al dissenso religioso e che all'epoca trovavano facilmente asilo tra Venezia e

secretario, M. Antonio Milledone, da M. Pietro Giustiniano et da M. Girolamo Molino» (MEMMO *Dialogo politico*, p. 58). La residenza di Navagero non si deve confondere con l'attuale Palazzo Venezia (Roma), ceduto da papa Pio IV alla Serenissima solo nel 1564, anno in cui vi si trasferì l'ambasciata veneziana.

[45] MEMMO *Dialogo politico,* p. 44.

[46] Fratello maggiore di Elena Bembo (Padova 1528 – Venezia …), moglie di Pietro Gradenigo.

[47] Cfr. ms. Marc. It. X, 23 (= 6526), c. 56*r*.

[48] Per il profilo biografico cfr. PAGANO 2010, p. 244.

Padova.[49] Tra gli intellettuali che Calandra ebbe modo di frequentare, e che più attirarono l'attenzione degli inquisitori, oltre a Molin, si annoverano anche personalità tacciate di eresia quali Andrea Da Ponte e Giovanni Donà.[50] In occasione di una fase del processo, svoltasi a Mantova il 24 agosto 1568, l'inquisitore Camillo Campeggi[51] rivolse a Calandra alcune domande a proposito dei suoi rapporti con il poeta. Le risposte, di cui ci è pervenuta testimonianza (APP. 4), sono utili per ricostruire le relazioni di Molin con alcune note personalità veneziane coeve. Il fatto stesso che l'inquisitore abbia rivolto un interrogativo così diretto, e di questa natura, all'inquisito rende necessario chiedersi per quale motivo il poeta avesse attirato su di sé i sospetti dell'Inquisizione romana, interessata ad indagare le sue relazioni con una precisa rete di fondamentali figure tacciate di eresia. Rispondendo alla domanda postagli, Calandra puntualizza dapprincipio che Molin fosse solito frequentare lo stampatore Michele Tramezzino, all'epoca sospettato di simpatizzare per posizioni eterodosse.[52] Ai fini della nostra indagine non può passare inosservato che fu proprio Tramezzino lo stampatore delle *Lettere* di Pietro Lauro,[53] opera in due volumi edita a Venezia

---

[49] Venezia, in virtù soprattutto della sua vivacità tipografica, si affermò fin da subito quale "porta" per la diffusione dell'eresia in Italia. Per esempio, proprio a Venezia il tipografo Lucantonio Giunta impresse la traduzione del Nuovo Testamento promossa da Antonio Brucioli, seguita l'anno successivo dalla sua traduzione dei Salmi e nel 1532 dell'intera Scrittura. Salvatore Caponetto definì i lavori di Brucioli «uno dei più efficaci veicoli di divulgazione delle dottrine della Riforma», per la loro capacità di rendere accessibile anche ai ceti subalterni il testo sacro (cfr. CAPONETTO 1997, p. 41). Per l'eresia di Brucioli cfr. DEL COL 1980. Soprattutto, a Venezia venne stampato per la prima volta, in forma anonima, il *Beneficio di Cristo* (Bindoni 1543), testo riconosciuto come fondamentale per la Riforma italiana (CAPONETTO 1997, p. 95). Padova rappresentò a sua volta un vivace centro di posizioni eterodosse, complici i numerosi studenti tedeschi presenti presso la prestigiosa università; parimenti anche a Vicenza le famiglie più influenti aderirono alle posizioni della Riforma (per questo cfr. OLIVIERI 1992). Per Venezia "porta della Riforma" e il contesto filo luterano rimando soprattutto agli studi di FIRPO 2001 (soprattutto pp. 37-166) e FIRPO 2009, pp. 11-28; così come STELLA 1984. Per una panoramica sul radicamento delle posizioni eterodosse nel patriziato veneziano cfr. anche SEIDEL MENCHI 1990 e CARGNONI – ZOVATTO 2002. Per uno studio sul rapporto tra stampa e controllo controriformistico cfr. INFELISE 1998, FRAGNITO 1997 e FRAGNITO 2005.

[50] Per le dinamiche del processo Calandra cfr. PAGANO 1991 (per Molin in particolare cfr. p. 130). Andrea Da Ponte (Venezia 1508 – Ginevra 1585 ca.) costituì un caso clamoroso nella storia politica-religiosa della Venezia del tempo: fratello di Nicolò Da Ponte (doge dal 1578 al 1585), dopo aver aderito alla Riforma protestante fu costretto a fuggire a Ginevra e la sua famiglia condannata alla *damnatio memoriae*. Per Giovanni Donà, che «faceva professione particolare d'esser inimico delli preti» (cit. da PAGANO 1991, p. 257), è utile la voce biografica GULLINO 1991.

[51] Per Camillo Campeggi (Pavia, inizi del XVI sec. – Sutri 1569), frate domenicano e inquisitore a partire dal 1554 (a Mantova negli anni 1567-1568), rimando alla biografia proposta da MARCHETTI 1974 e PROSPERI 2010.

[52] Per sospetti inquisitoriali nei confronti di Tramezzino cfr. GRENDLER 1977 (soprattutto p. 118). Per una panoramica sulla questione cfr. anche DE FREDE 1969. Inoltre, il nome di Tramezzino compare tra i testimoni presentati da Giovanni Morone (Milano 1509 – Roma 1580) in occasione del suo processo: cfr. FIRPO – MARCATTO 2013, vol. II, p. 217.

[53] Per l'autore e i suoi rapporti culturali rimando alla voce enciclopedica a cura di DINI 2005. Quest'ultimo identifica lo stampatore delle *Lettere* in Comin da Trino, ipotesi da respingere per la non corrispondenza della marca tipografica. Michele Tramezzino figura anche come uno dei destinatari delle *Lettere* di Lauro (vol. I, p. 231). La collaborazione fra i due ha inizio almeno dal 1543, anno in cui l'editore chiese proprio a Lauro la curatela di un'opera di materia astronomica in latino del tedesco J. Carion. Una pressoché uguale operazione si ripropose l'anno dopo con il volgarizzamento del *Catalogo de gli anni et Principi de la creatione de l'huomo sin al 1540 dal nascere di Christo* di Valerio Raid (1543), de *I fatti del Magno Alessandro re di Macedonia* di Arriano (1544) e de *L'Historia d'Egesippo* di Giuseppe Flavio (1544). Presso il medesimo editore Lauro pubblicò anche l'*Historia del valorosissimo cavallier della Croce* (1544).

tra il 1553 e il 1560.[54] Lauro fu oggetto di minacciose attenzioni inquisitoriali per presunti contatti con l'eresia settentrionale, aggravati dalle imputazioni di Ambrogio Cavalli, che lo accusò di simpatizzare per Lutero, e di Ettore Donati che in occasione di un processo dichiarò: «In Venetia ho sentito dire che messer Lauro era infetto».[55] Nel secondo libro delle citate *Lettere* una missiva si rivolge proprio a Girolamo Molin (APP. 5), dettaglio che potrebbe aver alimentato sospetti circa l'integrità religiosa del poeta. Tra i destinatari delle epistole si annoverano anche personalità intellettuali di spicco quali Nicolò Da Ponte, Jacopo Zane, Giorgio Gradenigo, Sebastiano Erizzo, Luca Contile,[56] Bernardin Loredan[57] e, soprattutto, Domenico Venier, tra i più sospettati di simpatizzare per le correnti riformistiche.[58] Calandra affermò che Molin *praticasse* la bottega di Tramezzino, scelta lessicale che induce a supporre che ne fosse sia un cliente abituale sia che vi svolgesse un ruolo attivo, forse nella veste di collaboratore culturale.[59] Inoltre, nel *Dialogo politico* (1563) di Gian Maria Memmo, Molin è descritto mentre discute e si intrattiene a Roma alla fine degli anni Cinquanta con Giovanni Grimani (1506 – 1593), anche lui accusato successivamente di aver aderito alle posizioni luterane, motivo per cui fu processato sempre nel 1563.[60] In più, non passi inosservato che l'edizione del *Diamerone* di Valerio Marcellino – ambientato presso la dimora di Domenico Venier e che vede tra i suoi personaggi protagonisti proprio Molin – fu stampata a Venezia presso Giolito nel 1565 e presenta una prefazione firmata da Alessandro Citolini (datata 10 luglio 1564), rivolta a Luigi Corner. Ancora una volta il dettaglio non è indifferente in quanto Citolini (Serravalle 1500 – Londra 1582) fu costretto a fuggire in Inghilterra nel 1565, quando fu mosso contro di lui un processo per eresia.[61] Inoltre, secondo gli studi di Federica

---

[54] Quasi la metà delle *Lettere* si rivolgono a stranieri, soprattutto tedeschi, a conferma della vicinanza con l'ambiente protestante. I contenuti delle epistole spaziano da temi morali a politici, dall'economia alla società.

[55] Per queste cfr. SEIDEL MENCHI 1987, p. 412 n. 18.

[56] Luca Contile manifestò una certa stima, in materia religiosa, per Domenico Venier (CONTILE *Rime*, parte terza, c. 79*v*, sonetto *Poi che simili a Dio creati siamo*), notoriamente "in odore di eresia". Inoltre, frequentò attivamente l'ambiente della Accademia della Fama, come confermato dal suo epistolario (per le missive demando a RONCHINI 1872, III, pp. 87-119, 311-380 e IV, pp. 133-148 e 289-336).

[57] Bibliotecario della Libreria di San Marco dal 1558 e frequentatore del circolo Ca' Venier.

[58] Per il legame tra Venier e il dissenso religioso cfr. AMBROSINI 1999 (soprattutto pp. 208-211). Per la diffusione dell'eterodossia fra gli aristocratici di Venezia cfr. AMBROSINI 1990 e AMBROSINI 1991.

[59] Ho studiato il volume di TINTO 1968, molto utile anche per la ricostruzione biografica e dei rapporti culturali dell'editore (che fu, per esempio, tra i più intimi amici di Paolo Manuzio), con lo scopo di verificare un eventuale contributo da parte di Molin all'attività tipografica di Tramezzino. Il catalogo, che propone opere del genere più vario (soprattutto testi di materia classica e di interesse storico), non attesta la presenza di Molin né nella forma di dedicatario né di collaboratore. Segnalo, però, che a Domenico Venier sono dedicati più volumi: [n. 48 e 89] *Aviso de favoriti* di Antonio de Guevara (1544 e 1549), [n. 76] *Le tre Vite* di Marsilio Ficino (1548), [n. 85] *Opera utilissima nuova di conservare la sanità* di Arnaldo di Villanova (1549), [n. 88] Delli mezzi che si possono tenere per conservarci la sanità di Galeno (1549). I numeri fra parentesi quadre si riferiscono all'ordinamento del catalogo di Tinto.

[60] Molin non fu coinvolto all'interno di questo processo. Le accuse mosse verso il patriarca, dovute probabilmente alla sua frequentazione con Bernardino Ochino e Pier Paolo Vergerio, si risolsero con l'assoluzione completa promossa da una commissione di prelati del concilio di Trento, presieduta dal cardinale Giovanni Morone nel settembre del 1563. Per una ricostruzione dei fatti che hanno coinvolto Grimani si demanda a BENZONI – BORTOLOTTI 2002; FIRPO 2005 (il cui contributo è stato poi riedito in FIRPO 2010, pp. 119-171); e DEL COL 2008. Per Vergerio cfr. JACOBSON SCHUTTE 1988.

[61] Allievo di Camillo e amico di Aretino, Flaminio, Tolomei, Trissino e Caro, Citolini è probabilmente uno dei massimi grammatici del XVI secolo. Fu autore anche della *Tipocosmia* (1561) nella quale si riconosce un «atteggiamento profondamente critico verso le istituzioni e le idee cattoliche, esposte a tutti gli effetti ironici e corrosivi di un confronto col modello di una ideale chiesa primitiva» (cit. da

Ambrosini, sarebbe pure riduttivo giustificare la fine dell'esperienza dell'Accademia della Fama – alla quale Molin fu legato in maniera ufficiosa e su cui ritorneremo – a soli motivi economici, in quanto potrebbero aver concorso anche tensioni religiose.[62]
Oltre a questa rete di relazioni che già avvicinano sensibilmente il poeta a numerose personalità dalle posizioni non ortodosse, nel corso del processo a Calandra l'inquisitore proseguì chiedendo informazioni circa la familiarità tra il patrizio e quattro precisi protagonisti dei più noti processi inquisitoriali della metà del Cinquecento. Nel dettaglio si interessò all'eventuale connessione tra Molin e Guido da Fano (ovvero Guido Giannetti) – che trovò rifugio a Venezia tra il 1546 e il 1547 e vi fece ritorno dopo un breve periodo in Inghilterra nel 1553 –, Vittore Soranzo[63] – processato nel 1551 e nel 1557 per esplicita volontà di papa Paolo IV–,[64] Pietro Carnesecchi – accusato di eresia dal 1546 in virtù delle sue frequentazioni con Pole, Soranzo e Priuli, e che fu consegnato all'Inquisizione da Cosimo I, presso il quale l'umanista aveva cercato rifugio nel 1565 –[65] e Pero – vicino a Carnesecchi e Soranzo, dopo aver abiurato nel 1550, fuggì dall'Italia nel 1561.[66] In nessuno dei processi mossi nei loro confronti compare il nome di Girolamo Molin: dunque la ragione alla base della precisa domanda di Campeggi non sarà da riconoscere in precedenti denunce o ammissioni emerse in quelle precise sedi inquisitoriali. Non ci sono pervenuti documenti che comprovino un'eventuale frequentazione tra Molin e i personaggi presi in considerazione, quasi tutti però attivi a Venezia per almeno un periodo. Tuttavia è forte la tentazione di intendere proprio la domanda dell'inquisitore

---

PROSPERI 1969, p. 268). Protagonisti della *Tipocosmia* sono proprio Domenico Venier e Valerio Marcellino. Per l'intellettuale cfr. FIRPO 1982.

[62] Per questo cfr. AMBROSINI 1999, p. 210; ma prima ancora PAGAN 1974, pp. 366-373. Le ragioni si devono probabilmente ricondurre ai forti legami che l'accademia stipulò con la Germania (e in particolare con letterati di Francoforte e Augusta), come dimostrano i due cataloghi delle opere che l'Accademia aveva deciso di inviare alla fiera di Francoforte (*Libri, che in varie scienze, et arti nella latina lingua, e nella volgare ha nuovamente mandato l'Academia Venetiana alla fiera di Francfort*, In Academia Veneta 1559 e *Libri quos variis in scientiis et artibus conscriptos nuper edidit, et ad nundinas Francfordianas misit Academia Veneta*, In Academia Veneta 1559). Eloquente in questa direzione è anche la *Risposta degli studiosi delle buone Arti, che sono in Germania, all'Accademia Venetiana* (impressa ad Augusta nel 1559), che Cicogna interpretò come uno scritto di Pier Paolo Vergerio (cfr. CICOGNA 1824-1853, vol. VI, pp. 771-772). La *Risposta* conserva feroci critiche contro l'attività inquisitoriale e le censure promosse da coloro che vengono chiamati «maschere cappucciate» (in riferimento ai frati), così come il papato è accusato di spargere al volgo ogni tipo di falsità. Inoltre, l'Accademia promosse la pubblicazione dell'*Oratione del cardinal Polo in materia di pace a Carlo Quinto* (Venezia 1558), ad un'altezza cronologica in cui i sospetti di eresia su Pole erano già stati sollevati.

[63] Non è secondario ricordare che Girolamo Fenarolo compose il sonetto *Ov'è Soranzo mio gita la luce*, per commemorarne la scomparsa, avvenuta nel maggio del 1558 (FENAROLO *Rime*, c. 39*v*). Il dato suggerisce la familiarità della figura del vescovo nel contesto veneziano di Campo Santa Maria Formosa.

[64] Il contesto culturale veneziano frequentato da Soranzo coincide perfettamente con quello moliniano, vantando entrambi amicizie con Gabriele, Bembo, Navagero, Speroni e Aretino. In occasione del processo, non è attestato il nome di Molin né da parte della accusa né della difesa, così come non compare il tipografo Tramezzino.

[65] Dopo un lungo processo, svoltosi a Roma tra il 1566 e 1567, fu condannato a morte per decapitazione e, a seguire, fu ordinata l'arsura del suo corpo. Negli atti del processo nei suoi confronti non compare il nome di Molin.

[66] Pietro Gelido, noto come Pero, al servizio prima di Ippolito d'Este e poi di Cosimo de' Medici, si accostò alle posizioni valdestante, probabilmente per il tramite di Carnesecchi e Pole. Visse a Venezia come segretario di Cosimo de' Medici dal 1552 al 1561, anno della sua fuga dall'Italia per i sospetti di eresia. Qui ebbe modo di avvicinarsi a circoli eterodossi animati da personalità veneziane come Agostino Tiepolo, Carlo Corner, Marcantonio Canal e Bernardino Loredan, presso il cui gruppo pare che lui e Carnesecchi si alternassero nel tenere lezioni di sacra scrittura (ASVe, *Sant'Ufficio*, b. 11, f. *Andreas de Ugobonis*, cc. 20*v*-21*r*).

come un indizio a supporto dell'idea. In aggiunta andrà considerata una lettera anonima diretta al cardinale Carlo Carafa (datata 29 dicembre 1556) e che taccia Soranzo di posizioni protestanti:[67]

> Da un suo familiare [= di Vittore Soranzo] ho inteso che scriveno di multo belissimi leteri cum un misser Alovise Priuli[68] a uno nobile de cha' Molin qual ultimamente era venuto a Roma,[69] et per li avisi che si hanno Sua Santità non vole lutherani come erano costui e il veschovo. […] Parmi haver sutratto che questo veschovo disse voler venir a fare reverentia a Sua Signoria reverendissima, ma ragionando o consigliando col ditto nobile Molino dissero: 'Il Caraffa è in Venetia come il Chiaus[70] del Turco che va in qua in là robando con consentimento et comissione di Sua Santità'. Se io volesse scrivere li lungissimi ragionamenti et tutte le male opere non mi fariano due giornate, ma di giorno in giorno darò nuove informationi.

Nonostante le gravi accuse di diffamazione e di luteranesimo rivolte a Molin, il nostro non venne coinvolto nel processo contro Soranzo, forse in virtù della presunta vicinanza tra il poeta e papa Paolo IV, testimoniata dalle parole stesse di Endimio Calandra.[71] Non sfugga la relazione, ribadita anche dal biografo Verdizzotti,[72] tra Molin e Alvise Priuli che, nominato legato apostolico in Inghilterra dal 1553, si avvicinò molto al cardinale Pole e fu legato al cosiddetto circolo degli 'spirituali' in Italia. Troviamo il suo nome in tutti i principali processi inquisitoriali di metà XVI secolo, ma Priuli non venne mai condannato né imputato ufficialmente. In ogni caso, nonostante la diffusa eterodossia a cui Molin pare senz'altro avvicinabile, non vi sono prove che il poeta abbia mai subito alcun processo.[73] Non è altresì possibile riconoscere nei suoi testi lirici riferimenti espliciti a favore, o contro, le posizioni luterane e controriformistiche,[74] per quanto non manchino componimenti rivolti a note

---

[67] Archivio Segreto Vaticano, *Instr. Misc.*, 8030, cc. 139*r*-140*v*.

[68] Salvo omonimie, è forse da identificare in Alvise Priuli (Venezia 1500 ca. – 1560), amico di Francesco Maria Molza, che gli dedicò una poesia, Pietro Bembo, Vittore Soranzo e Lazzaro Bonamico, questi ultimi due furono anche i suoi compagni di studio presso l'ateneo patavino. Allievo di Gabriele, fu stimato da Bernardo Tasso che manifestò il suo apprezzamento per le sue qualità poetiche in due liriche e testimoniò, con un altro sonetto, la sua amicizia con Antonio Brocardo. In contatto con Pole e Carnesecchi, Priuli morì di febbre a Padova nel 1560. Il suo nome è citato nei maggiori processi inquisitoriali della metà del XVI secolo. La frequentazione tra Priuli e Molin è comprovata dalle parole di Gian Mario Verdizzotti nella *Vita di Molin* in apertura delle *Rime*: «[Molin] si dilettava di Pittura, et di Scoltura, et di persone di militare disciplina intendenti, le più ordinarie furono di questi gentil'huomini suoi coetanei, cioè […] M. Luigi Priuli eletto vescovo di Brescia» (c. ⁘ 8*v*). Per l'autore cfr. ROMANO 2016; per la sua vicinanza al contesto riformistico cfr. SANTARELLI 2005, pp. 311-378. Per la sua produzione poetica si veda PRIULI *Rime*.

[69] Come evidenziato in precedenza, Girolamo Molin effettivamente soggiornò a Roma nel corso del 1556, ospite presso Bernardo Navagero.

[70] Turcismo, spesso scritto 'çaus', per 'messaggero, mazziere' (inteso come subalterno di magistrature). Per attestazioni d'uso cfr. il dizionario a cura di CORTELAZZO 2007, p. 1513 e, in un repertorio più sintetico, ROCCHI 2009, p. 69.

[71] «Et al tempo di Paulo quarto fu a Roma et fu da detto Papa accharezzato, per quanto elli stesso mi disse» (*Processo*, c. 53*r*).

[72] *Vita*, c. ⁘8*v*.

[73] Il tribunale dell'Inquisizione di Venezia condusse, soprattutto negli anni Sessanta, alcune inchieste, lasciate cadere per lo più per ragioni di interesse politico e furono condannati prevalentemente esponenti del patriziato minore.

[74] I generici richiami alla necessità di purificare i costumi, infatti, non sono sufficienti per intendere la scrittura di Molin quale prova di un pensiero filo-luterano. Possono, al contrario, essere intesi come *loci* quanto mai tradizionali e di stampo moralistico, dalla ampia fortuna letteraria nel panorama lirico del

personalità accusate di eresia quali Pietro Antonio di Capua ed Ercole Gonzaga, che Molin probabilmente conobbe di persona.[75]

Girolamo Molin morì a Venezia tra il 25 e il 26 dicembre 1569,[76] come confermano i registri della sanità veneziana:[77]

> Il magnifico mess. Hier. da Molin fo del magn. M. Piero de anni 70 amalà da ponta zorni 8 in S. M. Maddalena.

Il decesso fu causato, probabilmente, dalle conseguenze di una violenta influenza. Il termine 'ponta' nel veneziano antico corrisponde all'odierna 'pleurite'[78] e lo stesso Verdizzotti ne descrive così il decorso:[79]

> Terminò per cagione d'un mal di catarro sopragiuntogli per cagione d'un riscaldamento, che in capo di otto giorni lo suffocò.

Nel suo testamento, Molin nominò Giulio Contarini suo commissario, ordinò che fossero pagati i debiti con Taddea Revese e con lo stesso Contarini, condonati i crediti che aveva con i contadini della villa, e lasciati 400 ducati a Gerolamo Lombardino. Soprattutto indicò un certo Antonio,[80] nipote della già menzionata Taddea Revese, proprio erede universale:[81]

> Herede et residuaria mia in vita sua tanto del tutto oltra quanto le ho lassato di sopra libero, per obbligo che io le ho, lasso madonna Tadea sopraditta. Raccomandandoli frate Lucido fratello di Antonio mio creato come figliolo, nepoti suoi. […] Dapoi la morte di madonna Tadea lasso herede mio universale et libero suo nepote et mio creato.

Molin non espresse una preferenza riguardo al proprio luogo di sepoltura, limitandosi a escludere categoricamente la chiesa di S. Giobbe e rimettendosi a Contarini per la scelta.[82]

XVI secolo, per mano anche degli autori più ortodossi (quali Bernardo Cappello). Inoltre, secondo Federica Ambrosini, un indicatore significativo delle posizioni eterodosse di molti patrizi è costituito dai testamenti, che assumono la connotazione di vere e proprie espressioni di fede. Anche in quest'ultimo caso, però, quello di Molin non suggerisce alcun legame con le posizioni riformistiche.

[75] MOLIN *Rime* 228, 231 e 251. Per alcune considerazioni intorno a questi sonetti cfr. cap. V. 6. 7 *La rete politico-religiosa*, pp. 307-312.

[76] Scrive Verdizzotti: «Morì molto christianamente l'anno di nostro Signore MDLXIX il giorno XXV di Decembre» (*Vita*, c. ⁘⁘ 3*r*).

[77] ASVe, *Necrologio*, *Provveditori e Soprapproveditori alla sanità*, n. 804, 26 dicembre 1569, cc. n.n.

[78] Per *ponta* 'pleurite, polmonite' cfr. CORTELAZZO 2007, p. 1031, voce 6°.

[79] *Vita*, c. ⁘⁘ 3*r*.

[80] Di Antonio le informazioni biografiche sono pressoché nulle. Mario Canato sostiene che nel corso degli anni Sessanta l'erede già abitasse con Girolamo Molin alla Maddalena, senza supportare però l'affermazione con alcuna prova documentaria. In più, lo studioso identifica proprio nell'erede di Molin quell'Antonio Molin che il pittore Domenico Molin, appartenente ad un altro ramo familiare, indicò come proprio recapito veneziano quando, nel novembre 1564, scelse di seguire il padre Marco Molin a Caorle, dove quest'ultimo era diventato podestà (cfr. CANATO 2014, p. 25).

[81] *Testamento*, cc. 2*v*-3*r*.

[82] *Testamento*, c. 1*r*. Non sono chiare le ragioni della sua determinazione a non voler essere sepolto nella chiesa di San Giobbe; è tuttavia possibile elaborare alcune congetture come lo scandalo che colpì la chiesa nel 1561, quando alcuni frati furono accusati di aver sotterrato un frate vivo (si veda il documento n. 2 in CICOGNA 1824-1853, vol. VI, pp. 724-725) oppure la significativa prossimità al ghetto. In assenza di prove documentarie, però, si sospende il giudizio. Si ricordi tuttavia che oltre ad ospitare cappelle di

L'amico lo fece seppellire nella propria chiesa di riferimento famigliare, Santa Maria del Giglio (San Marco), e ne commissionò il monumento funebre.[83] Quest'ultimo, oggi collocato nella prima cappella a destra, è composto da un busto commemorativo in pietra viva, in origine dorato,[84] tradizionalmente assegnato ad Alessandro Vittoria, e da una lapide che reca la seguente iscrizione di mano di Contarini:[85]

> HIERONIMO MOLINO VERO | MVSARVM ALVMNO QVI HV-|MO CINERES IMAGINEM NOBIS | COELO ANIMAM DICAVIT | VII KAL. JAN. MDLXIX. | IVLIVS CONTARENVS DIVI | MARCI PROCVRATOR INSI-|GNI AMORE AC PIETATE HAEC | FIERI CVRAVIT.

Nella pietra sepolcrale, posta a terra e quindi molto consunta, si legge:

> HIC HIERONIMI MOLINI OSSA TEGVNTVR.

Contarini fece realizzare anche un monumento funebre per sé, oggi collocato nel presbiterio della medesima chiesa.[86] Il monumento, posto nella parete di sinistra, reca un busto marmoreo – anch'esso originariamente dorato e attribuito sempre a Vittoria – e il seguente epitaffio redatto nuovamente da Contarini in persona:

> QUI SUPERNIS PATRIAQUE DEDIT SVA VOTA
> PERENNIS
> VIRGINEAS INTER TOLLITVR ECCE MANUS.

L'operazione commemorativa è ricordata dalle parole di Verdizzotti, testimone dei fatti:[87]

> Et [= Giulio Contarini] oltra l'haverlo fatto porre in un sepolcro a questo effetto ordinato, vicino al suo et della sua famiglia et collocar la sua imagine da M. Alessandro Vittoria ottimo maestro di quell'arte scolpita, l'ha honorato d'un epitafio composto da lui medesimo, et in un marmo per eterna memoria intagliato.

---

prestigiosi patriziati (come i Grimani e i Foscari), nel 1572 la chiesa divenne il luogo di sepoltura dell'amico Marcantonio da Mula. Il cardinale, morto a Roma in quell'anno, fu subito trasferito nella città natale e il suo monumento funebre fu opera di Alessandro Vittoria.

[83] Non è chiaro se l'attuale cappella Molin – la prima a destra e oggi ospite di prezioso materiale storico artistico (come la *Madonna col Bambino e san Giovannino*, unico dipinto di Rubens a Venezia) – sia stata a lui intitolata sempre dall'amico Contarini o si tratti di una nominazione successiva, da ricondurre alla presenza del busto che si innalza sopra la porta di ingresso. Thomas Martin ipotizza che in origine effigie e iscrizione fossero collocati non sopra la porta, ma in una posizione di maggiore visibilità (per la questione cfr. MARTIN 1988, pp. 259-262). La cappella è stata restaurata nel 1975 con il contributo di Lucius and Eva Eastman Fund (New York, USA). Per quanto non connessa con Girolamo Molin (e il suo ramo familiare più stretto), segnalo la presenza di un'altra cappella Molin presso la chiesa dei SS. Gervasio e Protasio (Dorsoduro, Venezia).

[84] Tracce della doratura sono ancora visibili sul torso di Molin (cfr. MARTIN 1998, p. 142).

[85] Per l'attività artistica di Alessandro Vittoria rimando al catalogo monografico BACCHI – CAMERLENGO – LEITHE-JASPER 1999.

[86] Per il busto di Contarini (datato 1570-1572) cfr. MARTIN 1998, pp. 97-99 (per le immagini cfr. nn. 70 e 72); per quello di Molin cfr. MARTIN 1998, pp. 142-143 (per la riproduzione fotografica cfr. n. 74).

[87] Cfr. *Vita*, c. ✣✣3*v*.

Pochi anni dopo anche Francesco Sansovino menziona il ritratto, ma senza sbilanciarsi sull'attribuzione:[88]

> L'altro è Hieronimo Molino cultissimo Poeta nella lingua Toscana, del quale vanno per le mani de gli huomini dotti un Volume di Rime molto leggiadre e al quale Giulio Contarini, come ottimo amico, pose la statua aurea con questa iscritione.

Se la maggior parte della critica è concorde circa l'autografia vittoriana dell'effigie di Contarini, Thomas Martin ha proposto invece di assegnare il ritratto moliniano alla sua bottega. Secondo lo studioso inglese il procuratore di San Marco avrebbe commissionato contemporaneamente ad Alessandro Vittoria il proprio busto e quello dell'amico Molin, entrambi databili al biennio 1570-1572.[89] L'artista si sarebbe occupato, in realtà, solo dell'effigie di Contarini, l'effettivo committente pagante, come suggeriscono la maggiore qualità del risultato e l'impiego del più costoso marmo. Il ritratto del poeta sarebbe invece da assegnare alla scuola di Vittoria, come dimostrato dalla mediocrità della resa, dall'assenza della firma e dalla scelta di servirsi di semplice pietra viva.[90]

Concludendo, sempre per volontà degli amici di Molin, nel 1573, furono edite le sue *Rime* – vero e proprio monumento epicedico di natura letteraria – finanziate da Antonio Molino, curate da Domenico Venier, Gian Mario Verdizzotti e Celio Magno, che ne firmò la prefatoria e scelse di dedicare l'opera proprio a Giulio Contarini.[91]

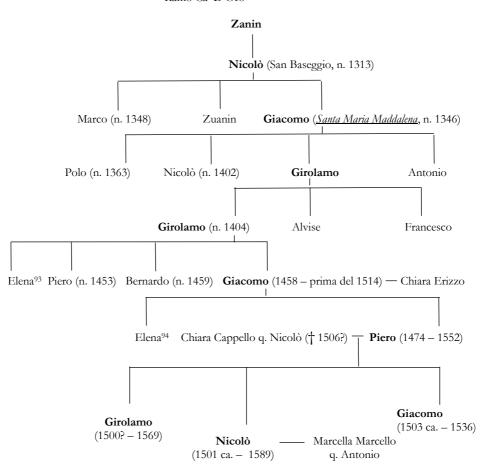
---

[88] Cfr. SANSOVINO *Venetia città nobilissima et singolare*, c. 44*v*. Si noti il riferimento alla doratura del busto («statua *aurea*»).

[89] Databile tra il 1570 e il 1572, termine *ante quem* desunto dalla dedicatoria di Celio Magno alle *Rime* di Molin in cui fa riferimento al monumento funebre: «Parla(n)do adu(n)que per hora solame(n)te dell'amicitia col Clar. Molino, dico, che tra le moltre altre dimostrationi di vero amore usate da voi dopo la sua morte, due sono principalme(n)te degne di particolar mentione, l'una è l'haver voluto, che la sepoltura sua sia fabricata vicino alla vostra propria, co(n) fare scolpire appresso la sua effigie, che ivi si vede, accioché qua(n)do (il che non sia, se non(n) dopo 'l corso di lu(n)ghissimi anni) parerà alla Maestà di Dio di chiamar a sé a(n)cora la M. V. Clar.si come la co(n)versation d'ame(n)due voi fu congiuntissima in vita, così i corpi et le ossa rimagnano sempre vicine et co(n)giu(n)te dopo la morte» (MOLIN *Rime*, c. ∻4*v*). Le parole di Magno insinuano almeno il dubbio circa l'originaria posizione dei busti funebri, oggi in posizione non certo ravvicinata.

[90] Per le argomentazioni cfr. MARTIN 1998, pp. 142-143. Va ricordato però che nel suo testamento Molin aveva espresso il desiderio di ottenere una lapide in marmo sopra quella di pietra viva: «et in terra in uno avello nero cassa di pietra viva posta in terra, et coperta sopra di ~~pietra viva~~ [*sic*] marmo» (*Testamento*, c. 1*r*).

[91] Celio Magno nella prefatoria alle *Rime*, firmata a Zara il 20 ottobre 1572, specifica che il merito dell'iniziativa editoriale deve essere ricondotto a Giulio Contarini, l'allestimento a Domenico Venier e a Gian Mario Verdizzotti, il supporto economico a Antonio Molin (cfr. MOLIN *Rime*, c. ∻5*v*).

ALBERO GENEALOGICO
(APP. 1)[92]

[92] La ricostruzione, necessariamente focalizzata esclusivamente sul ramo familiare di Girolamo Molin, si fonda su M. BARBARO, *Arbori de' Patritii veneti*, vol. V, 23, p. 221 (Asve, *Miscellanea codici I – Storia veneta*, 17 [già miscell. Codd. 894]). Le date di nascita dei fratelli Molin sono state emendate poiché imprecise: l'anno di nascita di Girolamo era erroneamente datato al 1521 e quello di Giacomo al 1519 (per Nicolò invece lo studioso non fornisce nessun riferimento cronologico di nascita). Oltre a invertire dunque l'ordine delle nascite, Barbaro altera di circa vent'anni le datazioni reali. Una simile imprecisione inevitabilmente deve mettere in guardia circa la validità anche degli altri riferimenti cronologici, che non si ha però avuto modo di verificare. Le date di morte, invece, coincidono con quanto riscontrato nei documenti di archivio.

[93] La sua esistenza – non registrata nell'albero genealogico di Barbaro – è confermata dal testamento in latino, datato 19 aprile 1478, di Girolamo q. Girolamo, in cui accenna ai «diletti figli» – probabilmente gli unici sopravvissuti – Giacomo dottore (il nonno di Girolamo poeta) ed Elena, della quale non abbiamo nessuna informazione biografica (ASVe, *Notarile*, *Testamenti*, 1209, n. 520).

[94] Zia paterna presso la quale Molin risiedeva e il cui testamento fu alla base della contesa giudiziaria tra i fratelli Girolamo e Nicolò.

TESTAMENTO
(APP. 2)[95]

[c. 1*r*] Questa è, et voglio che sia la ultima volonta et il testame(n)to di me Hiero(ni)mo da molino fu. di ms. Piero, fu. di ms. Jac(opo) il dottore. Cassando et annullando in tutto ogni altro testamento et codicilli per me fatti per il tempo passato.[96] Ricomando co(n) tutto quello affetto del cor mio ch'io posso la anima mia a Jesu Christo salvator nostro, pregando che per la misericordia sua mi salvi conoscendomi peccator indegno et dimandando misericordia di tutte le colpe mie. Co(m)missario di q(ue)sto mio testamento voglio che sia il Cl(arissimo) Giulio Contarini procuratore di S. Marco,[97] il quale molto amo, et nel quale molto confido. Voglio che sia dato al Hospedal de la pieta[98] per una volta solame(n)te ducati diece. Voglio ancora che siano dati ducati cinq(ue) per una volta alli figlioli et figliole che furono di Laura, fu nostra massara che solea vivendo stare appresso la casa del Cl(arissimo) ms. Marco Foscari a Santo Simion.[99] Et voglio ancora che sieno dispensati ducati diece per una volta a poveri bisognosi et no(n) ad altra sorte di persone. Alle essequie mie no(n) voglio altro che quattro torli, et il capitolo de la contrada dove io mi trovavo habitare: et secondo il solito siano dati dieci messe: et co(m)metto che no(n) sia alterata in punto questa mia volonta: et voglio essir vestito di tela grossa; et che il corpo mio sia posto dove pareva al detto commessario: ma in Santo Iob,[100] no(n) voglio esser sepolto. L'animo mio e di trovarmi uno loco dove io habbia ad essir sepolto; et in terra in uno avello nero cassa di pietra viva posta in terra, et coperta sopra di ~~pietra viva~~[101] marmo: ma no(n) havendo fia hora trovato questo loco rimetto questo carico in tutto come piacera al detto mio co(m)missario etcitturando il loco di Santo Iob. Voglio che siano pagati li debiti che io al presente notaro sì piu nel tempo futuro ne havesse et prima. A madonna [c. 1*v*] Tadea di Revese da Vicenza che in molti bisogni miei ne le liti et persecutionj così crudel come io ho avuto gia vinti quattro anni et piu et ancora travaglio co(n)tro Nicolo mio fratello a sì gran torto, come la giustitia ha sempre conosciutto et terminato a mio favore, son debitore ducati cinquecento, tenuto per mi memoria di quanto ho havuto da lei et speso del suo: li qual danari parti oltra le liti ho speso nel viver mio, essando

---

[95] ASVe, *Notarile*, *Testamenti*, Notaio Cesare Ziliol, b. 1259, n. 508. Il documento rappresenta l'unica testimonianza autografa dell'autore, ragion per cui ho scelto di proporne una trascrizione integrale e diplomatica. Ho mantenuto la punteggiatura originaria, ma ho provveduto a sciogliere le abbreviazioni, indicandole tra parentesi. Una copia del testamento – senza alcuna variante sostanziale – è conservata, di mano del notaio, in ASVe, *Notarile*, *Testamenti*, Notaio Cesare Ziliol, b. 1262, protocollo II, c. 87*r*.
[96] Molin è infatti autore di altri tre testamenti depositati presso il notaio Antonio Marsilio, attivo dal 1534 al 1566, rispettivamente del: 18 settembre 1546 (restituito in data 20 gennaio 1555); del 20 giugno 1555 (restituito in data 30 maggio 1567) e del 12 agosto 1556 (restituito in data 30 maggio 1567); cfr. ASVe, *Notarile*, *Testamenta virorum*, reg. 30. Ho consultato i registri del suddetto notaio (ASVe, *Notarile*, *Testamenti*, b. 1217), ma non ho rinvenuto i tre testamenti moliniani. Si deve supporre che al momento della restituzione siano stati eliminati.
[97] Nato intorno all'anno 1500, nel 1524 sposò Arianna Minio. Dopo aver servito come Camerlengo di Commun, dal 1537 divenne procuratore di San Marco (cfr. MANFREDI *Degnità procuratoria*, p. 79). Visse nel Palazzo Contarini, vicino a Santa Maria del Giglio, e morì a Venezia nel 1580. Per una ricostruzione documentaria cfr. M. BARBARO, *Genealogie Venete* (Bibl. Civ. Correr, Cod. Cicogna 2499), ii, c. 364*v*.
[98] Il Pio Ospedale della pietà, fondato nel XIV secolo, è stato un convento, orfanotrofio e, a partire dal XVIII secolo, un conservatorio. Aveva sede vicino alla Chiesa della Pietà nel sestiere di Castello.
[99] Probabilmente si deve identificare nell'attuale Palazzo Foscari-Contarini, vicina alla Chiesa di San Simeon Piccolo (Santa Croce).
[100] Corrisponde alla Chiesa di San Giobbe (Cannaregio).
[101] Cancellato nel testo.

stato in vita di mio padre molti anni privo de li alimenti no(n) havendo io industria alcuna: et havendo governata madonna Helena mia ameda[102] in casa co(n) me dove e morta molti anni inferma et vecchia no(n) potendo haver il suo che era in mano di mio padre et di ms. Nicolo che lo governava come volea, voglio dico che essa mado(n)na Tadea che mi ha accomodato et di me si e fidata habbia li ~~dui~~ ducati cinquecento et sia pagata in tanti danari contadi, da esser tratti de la faculta mia, overo in tanti terreni dove a lei piacera de li miei, et sempre per ducati vinti mando a lei in tutta la soma di quello che fossero stimati siano dati a tal conto de li suoi ducati cinquecento. Al Cl.mo ms. Giulio Contarini mio Comessario son debitore di ducati ducento, questo appar per istrumento del Savina nodaro, alla sua procuratia, li qual danari spesi quasi tutti qua(n)do andai a roma et in vestirmi et in viaggi et altre spese: Con il s. Capitaneo Lombardino Tetrico da Zara,[103] havendo io scosso molti anni li provision sue si alla camera di Vicenza come in questa terra al offitio sopra le camere feci saldo con lui, come appar per istrume(n)to rogato p(er) mano di ms. Piero Rhinio nodaro fu di ms. Dimitrio, sotto di nns. dì maggio 1554 al qual si habbia relatione: et da poi fatto tal saldo abbattuti le spese chi io ho fatto per lui mi trovo debitore di ducati cento quarantacinque per la [c. 2*r*] per la suma per me fatta. Voglio che a tal conto no(n) metta nessuna spesa fatta per conto di Hier(oni)mo suo o figliolo o no(n) figliolo, che mi diede in governo del 1553 il mese di nove(m)bre et fu quando lui venne in questa terra a medicarsi: del qu(a)l Hier(oni)mo havendoli fatto haver la provision de la Ser.(enissi)ma signoria ho scosso il danaro, come qui per memoria noto. Nel 1558 adì 12 marzo fu rigistrata in camera di Vicenza la littera di detta sua provision, a ducati otto al mese, a ragion di pagarsi otto al anno. Fino a qui cominciando vengo haver scosso le provision di anni otto che sariano ducati cinquecento dodici tanto manca quanto si abbatte le regalie de la camera, li qual danari, con li ducati cento quarantacinque che io vo debitore del Cap.o Lombardino sono ducati seicento cinquanta in circa. Hieronimo dal ditto tempo mi fu dato in governo fino al presente sono anni tredici et mezzo, ma li noto per anni dodeci che io metto di haverlo havuto in governo et tenuto in questa terra et fora di Vinitia ad imparare tra vestir spesi et salari de maestri certo no(n) mi costa manco di scudi quara(n)ta al anno: ma siano ducati correnti che saria in anni dodeci ducati quattrocento otta(n)ta [480], oltra qualche spesa che io ho fatto et vo facendo per le liti sue, di sorti che lui no(n) verria a restar creditore de li ducati seicento cinqua(n)ta battutti questi quattrocento ottanta piu di duo centosettanta [170]; Ma per la memoria che io porto del Cap(itan)o Lombardino voglio esser debitor in tutto di ducati quattro cento, con(don)andoli tutti le spesi che puo haver fatto in casa mia: et mi faccio creditore perche lui conosca il benefitio [c. 2*v*] da me et perche sua sorella no(n) li possa dimandare parte di quel che mi so(n) fatto creditore et voglio esser fatto creditore per li interessi corsi: et ancora che lui mi sia fuggito tre volte, et che io lo habbia ritrovato et fatto insino da Napoli con interessi et speso non ho voluto ne voglio abandonarlo, sperando che si habbia ad emendare: li qual ducati quattrocento voglio che li habbia uno anno da poi la morte mia: et passando lo anno no(n) li havendo havuti che habbia cinq(ue) per conto per uno altro anno chi sono ducati vinti: poi haria caro che li ricevesse ma sia poi in sua volonta libera ricoma(n)dandolo a Dio che lo governi. Et perché io so sopra le liti sue lo Costarano tenne memoria de le spese et di q(ue)llo che io scuotavo, et qua(n)to si trovava per me notato li sia

---

[102] Elena Molin q. Giacomo, zia paterna del poeta, da non confondere con Elena Molin, q. Girolamo e ricordata nel testamento del bisnonno del poeta, Girolamo q. Girolamo Molin, in cui si accenna alla presenza di due figli: Giacomo e Elena. Il testamento, datato 19 aprile 1478, è conservato in ASVe, *Notarile*, *Testamenti*, b. 1209, n. 520. Per *àmeda* 'zia' cfr. CORTELAZZO 2007, p. 55.

[103] Capitano di ventura a servizio della Serenissima dal 1521 fino alla morte, avvenuta nel 1555.

fatto bono ad utile et a danno de li spesi che si farano per suo conto. Certo io lo amava come figliolo, ma lo ho scoperto tristarello et inobediente. Voglio che siano espedite le liti che mi restano tutte quelle che io ho sententiate, et che alla morte mia sara(n)no et si trovano sentitate, si ben fossero in appillatione, et siano espidite a spese prima de la mia co(m)missaria p(er) no(n) dar gravezza al mio herede. Al m(agnifi)co ms. Gasparo Irizo[104] per segno di amore lasso duoc. dieci. Voglio ancora che al tempo de la mia morte siano difalcati et donati la meta di tutti li crediti che io haro co(n) li contadini di villa. Herede et residente mia in vita sua ta(n)to del tutto oltra quanto li ho lassato di sopra libero, per lobligo che io li ho, lasso madonna Tadea sopradetta [c. 3*r*] ricomandandoli frate Lucido fratello di Antonio[105] mio creato, come figliolo, nepoti suoi, al qual frate Lucido no(n) potendo io per no(n) esser lui capace di tener ricevuta cosa per sua propria non posso dir altro et mi ne duole assai: ma voglio che per conto di elimosina habbia ducati vinti al anno fino che vivera, et che preghi Iddio per me: Li qu(ali) denari no(n) voglio che siano del monasterio ma che il mio herede per elimosina li dispensi come esso frate Lucido ordinara p(er) suoi bisogni et volonta et lo ricomando al qua(n)to io so et posso: et cosi a ciascuno dapoi antonio lo ricomando che succedessero ne la faculta mia. Poca faculta ho libera da poter disporre che io pur farsi segno di cortesia et amorevolezza ad alcuno: Alli servitori et servitrici di casa che si trovassero in casa alla morte mia oltra li loro salari voglio che li sea usata cortesia come pare a madonna Tadea overo ad antonio. Dapoi la morte di madonna Tadea lasso herede mio universale et libero ant(onio) suo nepote et mio creato: Con questa espressa condition et obligo e di sopra li miei beni no(n) possa far piezaria ad alcuno mai: ne tor datio di sorti alcuna si che li beni che io li lasso restino obligati per piezaria, et in tal caso lo privo di tutto il mio. In ogni altro caso io voglio che sia libero: et qu(esto) obligo ~~et questo obligo~~[106] vada ne li suoi descendenti et heredi perpetuo, ma nel resto libero in tutto. Et prevedendo qu(an)to potesse occorrere, essendo quanto ho notato mia ferma volonta nel resto; ~~se anto~~ [c. 3*v*] se Antonio mancasse di vita et m(adonna) Tadea avanti di me, et che io no(n) facesse altra ordinatione Voglio in quel caso che la faculta mia vada al mag(infico) ms. Marco da molin genero del Cl(arissimo) ms. Giulio Contarini procuratore.[107] Idem voglio che se Antonio detto, ovvero ~~chi~~ chi discendesse da lui et heredi suoi volessero allienar et vender

[104] Probabilmente Gasparo Erizzo (Venezia 1529 – agosto 1567). Si ricordi che la nonna paterna di Molin apparteneva alla famiglia Erizzo.
[105] Di Antonio e il fratello Lucido non ci sono pressoché pervenute notizie biografiche.
[106] Cancellato nel testo.
[107] Ho rinvenuto l'esistenza di due Marco Molin, entrambi attivi nei medesimi anni a Venezia. Quello indicato da Girolamo si deve identificare in Marco, q. di Marco, che il 28 novembre 1565 sposò Giulia Contarini q. di Giulio (ASVe, *Avogaria di comun. Matrimoni patrizi per nome di donna*, vol. I, p. 138 e Reg. I, p. 115); da non confondere, dunque, con Marco Molin, q. di Alvise, che si unì in matrimonio invece con Isabella Contarini, q. di Taddeo, nel 1522 (ASVe, *Avogaria di comun. Matrimoni patrizi per nome di donna*, vol. I, p. 138). Quest'ultimo, procuratore di san Marco nel 1531, è probabilmente la stessa figura che compare nell'epistolario bembiano (BEMBO *Lettere*, vol. III, nn. 1294, 1285, 1302 e 1333) ed è destinataria di una lettera di Nicolò Franco (Venezia, 10 ottobre 1537), per questa cfr. FRANCO *Pistole*, n. CXIX, c. 96*r-v*. Questo Marco Molin procuratore è menzionato anche in SANUTO *I Diari*, vol. LIV, coll. 6, 11, 37, 43, 88 e 166. Sempre di un Marco Molin procuratore a partire dal 1522 dà notizia ASVe, *Miscellanea codici I – Storia veneta*, b. 20 [già miscell. Codd. 894] – M. BARBARO, *Arbori de' Patritii veneti*, vol. V, 23, p. 221 e il cod. Cic. 2685 (c. 239*r*): «Marco da Molin, procurator e poeta, 1549 3 agosto». Qualche dubbio, invece, rimane sull'identificazione del Marco Molino provveditore della città di Piove di Sacco, menzionato in cod. Cic. 2851, c. 50*r*. Segnalo, infine, i sonetti di un Marco Molin conservati in *Rime di diversi* 1565, vol. II, cc. 159*r*-160*v* e la sua presunta attività di editore degli scritti di Egnazio Cappelli indicata da GREGGIO 1894, vol. I, p. 191.

il loco che io baratai co(n) il Vecchiato[108] dove disegno di far una casa a piove a L'arzarello[109] sia obligato a dar notitia al m(agnifico) ms. Marco da molin sopra ditto ovvero a suoi heredi mascoli se ne haria et darli a lui quel loco co(n) li campi d'intorno et vicini alla casa p(er) ducati cento et cinquanta. Manco di quanto potessi haver da ogni altra persona: perche io desidero che quel loco resti in ca' molino in mascoli: et no(n) volendo il ditto ms. Marco il loco o suoi heredi mascoli come ho detto faccia antonio et li heredi suoi come li piacera liberame(n)te. Scritto in Vinitia in casa mia in co(n)tra de la maddalena il giorno ventiotto di maggio 1567.[110]

Io Hier(oni)mo da molino
sopraditto notai
qua(n)to di sopra di
mano mia propria et
co(n)fermo q(ue)sta per mia
ultima volonta

---

108 Non identificato.

109 Molto probabilmente l'odierna Arzerello, vicino Piove di Sacco (Padova). La proprietà coincide con quella dichiarata da Chiara Erizzo, la nonna materna, nella redecima del 1514: «Una possesion posta sul piove di sacho» (ASVe, *Savi decime*, 1514, b. 46, S. Maria Maddalena, 23, c. 1*r*).

110 Nel foglio esterno è riportata la data del 30 maggio 1567.

LICENZE DI STAMPA

(APP. 3)[111]

In data 18 aprile 1533 si legge:

> Li infrascripti Cl.^{mi} s.^{ri} Capi dello Ill.^{mo} consiglio di X. habuta fede dalli nobili homini Hieronimo da Molin et ms. Bernardo Navagero che l'opera da 122 stampati qui intitulati Li arteficii de m. Julio Camillo sopra le cose del Petrarcha non contiene cosa alcuna contra la fede christiana, ne contra alcun principio, ne contra li buoni costumi han<n>o corasso mover a quello stampator che li prese di poter imprimere iesta opera.[112]
>
> (ASVe, *Consiglio dei Capi*, *Notatorio*, reg. 10, c. 16*r*)

In data 2 settembre 1534 si legge:

> Li Infrascripti Cl.^{mi} s.^{ri} capi del Ill.^{mo} cons. di X. havendo havuto ampla fede dal no. Homo ms. Hieronimo da Molin de ms. Piero come nel opera composta da homini, egloge, epichalami, fiaccole, et selve in lingua volgare per ms. Bernardo Tasso, ~~come~~ in quella no vi esser cosa alcuna contra la fede, stesso ne contra li boni costumi, hanno dato licentia, che per caduno stampatore possi esser stampata, in cosa con volonta del ill. ms. Bernardo.[113]
>
> (ASVe, *Consiglio dei Capi*, *Notatorio*, reg. 10, c. 142*r*)

[111] Di queste licenze di stampa, fino ad ora inedite, ho scelto di riportare una trascrizione diplomatica. Rilasciate dal Consiglio dei Dieci, rappresentano una testimonianza preziosa del tessuto culturale veneziano della prima metà del Cinquecento. Per alcuni studi specifici sulle licenze e i privilegi di stampa a Venezia rimando a NEGRIN 1990-1991; WITCOMBE 2004, pp. 59-69 e MINUZZI 2017. Rimangono utili anche le osservazioni sulla tipografia dei Giolito in relazione alla stampa nell'Italia del XVI secolo proposte da NUOVO – COPPENS 2005 (soprattutto le pp. 199-203).

[112] Per uno studio sull'officina petrarchesca di Giulio Camillo cfr. ZAJA 1996, pp. 99-101.

[113] Si ricordi che per l'*Amadigi* Bernardo Tasso ottenne le «fedi» di Sperone Speroni, Domenico Venier e Girolamo Molin. Il dato si desume da una lettera di Bernardo a Speroni del 12 marzo 1560: «La supplico che voglia far una fede che nel Poema non v'è cosa contra la religione, contra i buoni costumi, né contra Principi […]. Il Magn. Veniero, e 'l Molino sottoscriveranno la fede; e con quella l'Inquisitore si contenta di far la fede: e con quella l'Inquisitore si contenta di far la fede; ch'altrimente vorrebbe tre mesi di tempo a leggerlo tutto» (cit. da B. TASSO *Lettere* 1733, n. 47, pp. 152-153: 153). Lo stesso scambio epistolare ci testimonia l'avvenuta fede, in quanto nella successiva lettera di Tasso a Speroni (18 marzo 1560) si legge: «Molto ecc. Sig. mio Oss. Ringrazio V. S. della fede che mi mandò, e del favore, che nella narrativa mi fa, chiamandolo [il poema] bellissimo». A rigore, dichiaro di aver consultato tutte le Fedi di stampa redatte tra il 1554-1578 conservate presso l'Archivio di Stato di Venezia, ma di non aver rinvenuto il documento in questione, che sarà da ritenersi forse perduto (cfr. ASVe, *Riformatori dello Studio di Padova*, b. 284). Il Privilegio all'*Amadigi*, per concessione del Senato veneziano, risale al 23 aprile 1560 (si veda H. BROWN, *Privilegi veneziani per la stampa concessi dal 1527 al 1597, copiati da H. B.*, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, It., VII, 2501, p. 405). Per la ricostruzione delle vicende editoriali del poema tassiano cfr. A. CHEMELLO, *I «sentieri della poesia». La protostoria dell'*Amadigi *nelle lettere di Bernardo Tasso* in CHEMELLO 1998, pp. 109-141.

DECIMO COSTITUTO DI ENDIMIO CALANDRA

Mantova, 24 agosto 1568

(APP. 4)[114]

[…]

[c. 53*r*] Interrogatus an Venetiis agnoverit dominum Hieronimum Molinum nobilem venetum, et an sciat ipsum esse haereticum sive de haeresi suspectum, respondit: «Signor sì, che l'ho conosciuto molto domesticamente perché pratticava alla bothega del Tramezino libraro,[115] ove praticava anch'io, ma non l'ho mai conosciuto per heretico né per sospetto d'heresia, né mai uddì parola alcuna da lui la quale tocchasse di queste materie, ma più tosto elli faceva professione di sonetti, canzoni, lettere volgari[116] et altre cose simili, et era dimandato il *philosopho*.[117] Et al tempo di Paulo quarto fu a Roma et fu da detto Papa accharezzato, per quanto elli stesso mi disse».[118]

Et dicente domino an sciat dictum Molinum habuisse consuetudinem et familiaritatem cum Guidone de Phano[119] et cum episcopo Bergomensi Superantio[120] et cum Carnesecca[121] et Pero,[122] respondit: «Non so niente di questo né lo vidi mai parlar con gli sudetti. Ma hora mi ricordo che nel tempo del Concilio di Trento mi disse, ragionandomi delle nuove che davano

---

[114] La trascrizione è tratta da PAGANO 1991, p. 360. Sono miei i corsivi e le sottolineature. Gli atti originali si conservano in una copia nell'Archivio del Sant'Offizio romano nell'ambito di un volume miscellaneo della *Stanza storica*, segnato E-2-e. Per la descrizione del testimone cfr. PAGANO 1986, p. 1043.

[115] Michele Tramezzino, uno dei più significativi tipografi e librai veneziani, attivo tra gli anni Trenta e Ottanta del Cinqucento. Insieme al fratello Francesco, anch'esso libraio ed editore, avviò un'attività a Roma nel 1526, interrotta dopo il Sacco di Roma del 1527 che lo spinse a tornare a Venezia. Francesco morì nel 1576, Michele visse fino al 1579. Per un approfondimento sull'attività tipografica di Tramezzino rimando a TINTO 1966; ASCARELLI – MENATO 1989, pp. 120 e 436; NUOVO 1998, pp. 56 e nota 31, 221 e 226; e BURY 2001, p. 234.

[116] Con l'eccezione della lettera a Bernardo Tasso non ci sono pervenute altre missive firmate da Molin; per il testo cfr. in TASSO *Lettere,* vol. II, n. CXL, pp. 451-455.

[117] L'informazione è senz'altro interessante, ma non sono chiare le ragioni per una simile definizione. Infatti in nessun'altra fonte, epistolare o poetica, Molin è denominato in tale maniera né ci sono pervenuti scritti dichiaratamente filosofici. Tuttavia ciò non esclude che Molin potesse coltivare interessi filosofici come, a fronte del contesto inquisitorio, il problema teorico della grazia e del libero arbitrio.

[118] Papa Paolo IV (nato Gian Pietro Carafa, Capriglia 1476 – Roma 1559), papa della Chiesa cattolica dal 1555 alla morte. La testimonianza conferma la presenza di Molin a Roma nel 1556.

[119] Guido Giannetti (Fano 1500 ca. – *post* 1569) fu arrestato dopo molteplici tentativi di fuga a Padova nel 1553 e condannato dall'Inquisizione romana al carcere a vita nel 1569. Per il profilo biografico rimando alla voce a cura di DALL'OLIO 2000bis.

[120] Vittore Soranzo (Venezia 1500 – 1558), vescovo di Bergamo dal 1544 e allievo di Trifon Gabriele, nonché in contatto con Bembo, Aretino, Varchi, Speroni, Gualteruzzi. Fu processato per eresia sia nel 1551 (uscendone assolto in seguito ad abiura) sia nel 1557 per imposizione di papa Paolo IV. A dispetto della volontà papale, la Serenissima attraverso il suo rappresentante a Roma, Bernardo Navagero, non concesse l'estradizione proteggendo così Soranzo in quanto patrizio, secondo un uso molto consolidato nella repubblica. Per i processi inquisitoriali cfr. FIRPO – PAGANO 2004.

[121] Pietro Carnesecchi (Firenze 1508 – Roma 1567), processato ripetutamente per eresia fu definitivamente condannato a morte per decapitazione insieme all'eretico Giulio Maresio (1522 – 1567); cfr. la voce biografica a cura di ROTONDÒ 1977. Per il processo cfr. FIRPO – MARCATTO 1998-2000.

[122] Pietro Gelido (San Miniato 1495 ca. – *ante* 1570), vicino all'eresia valdostana, intimo amico di Carnesecchi e vivace esponente di un gruppo eterodosso attivo nella Venezia tra il 1552-1561, fu costretto a fuggire dall'Italia per le minacce inquisitoriali nei suoi confronti. Dopo aver cercato rifugio in Francia e a Ginevra. Non si conoscono le cause e il luogo della morte; per la biografia cfr. DALL'OLIO 2000.

di là gli ambasciatori venetiani, che fra l'altre nuove scrissero che il cardinale Seripando, venuto a morte,[123] chiamò a sé alcuni prelati et gli disse che per il tempo passato elli havea predicato che le opere nostre meritavano, ma che l'avea detto per rispetto humano et che se ne pentiva et dimandava in colpa. Alla qual cosa non conobbi che il detto messer Girolamo Molino si adherisse né la lodò, ma solamente mi disse che credeva che questa fosse stata astutia del ambasciatore Da Ponte[124] che, per essere anchora lui notato [c. 53*v*] di queste oppinioni, volea mostrare che anchora delli altri tenevano il medesimo; né m'accorsi che 'l detto Molino mi dicesse le sudette cose in altro modo che per recitarmele».[125]

[123] Girolamo Seripando (1493 – 1563), cardinale e arcivescovo italiano. Per uno studio della figura di Seripando e delle sue posizioni eterodosse cfr. JEDIN 2016.
[124] Nicolò Da Ponte (Venezia 1491 – 1585), ambasciatore e politico veneziano, impegnato a partire dagli anni Sessanta a difendere energicamente l'ortodossia cristiana, forse per contrastare eventuali sospetti dopo l'abiura del fratello Andrea a favore del calvinismo; per il profilo biografico cfr. GULLINO 1986.
[125] Senz'altro ambigua è l'accezione da attribuire al termine *recitarmele*, per il quale è legittimo ammettere sia un valore neutro che un valore negativo (e quindi *ingannare*).

LETTERE DI PIETRO LAURO
(APP. 5)

Meglio è beneficiare huomini ingrati Paradoso.
AL M.CO MESSER GIERONIMO MOLINO.

[c. 13*v*] Perché udiamo sovente molti a ramaricarsi dell'ingratitudine de quelle persone alle quali havendo fatto beneficio ò che non sono da quelle ricompensati overo che ne ricevono qualche desastro o danno, parendo loro c'havendo giovato ad altri, doverebbono riceverne il guidardone. Io adunque che sono di parer diverso, voglio manifestarlo à Vostra Sign. acciochè se le parerà di potersi dolere di alcuno ingrato, udendo questo mio aviso, se ne possa servire. Dico adunque che li è cosa manifesta esser meglio che l'huomo sia creditore, che debitore, cioè che il beneficiante, che è veramente il creditore brami più tosto di non esser ricompensato della sua cortesia, che di riceverne il cambio. Perché se gli è somma felicità qua giù il signoreggiare à gli huomini, colui che tiene molti huomini con suoi benefici obligati, si doverebbe contentare, che non mai uscisseno di debito, gli ingrati, anzi giudi- | [c. 14*r*] cherei, che l'huomo d'animo Signorile doverebbe attendere a fare benefici a più gente, acciochè riuscendo come si vede, la maggior parte ingrati, egli havesse più huomini obligati, si che facendo in questo modo venirebbe co 'l tempo ad haver un dominio largo sopra la gente beneficiata. Vi si aggionge che il beneficiante può con la faccia levata comandare alcune cose a di questi ingrati, i quali se non haveranno totalmente perduto la verecondia non la sapranno negare. Alcuni poi alquanto più civili, si daranno a credere di non essere tenuti ingrati quando con farti alcuno piacere, quasi pagano l'utile di quel debito. Altri che sono peggiori fuggono a lor potere la presentia del creditore, et questi ancora si possono pigliare di sorte, che vi mangano più obligati facendogli qualche picciolo beneficio, co 'l quale egli venga a vedere, che il beneficiante lo ami, si che venga spontaneamente ad amare: et da un tale si riceverà maggior comodi rimanendo lui debitore, che s'havendo pagato non havesse così buona occasione di amarti. Dirò bene che quando uno con moltiplicati benefici, doventasse più ingrato overo se rendesse malificii, non è convenenvole di portarsi tanto avanti nella cortesia che quella sia per nuocere all'huomo cortese. Ho narrato il mio parere cerca gli ingrati come io giudico più ragionevole et utile, ma chi non contenta di prestare i benefici senza rihaverli, attenda pure a riscuoterli a rimarcarsi de tristi pa- | [c. 14*v*] gatori. Si che Vostra M. può vedere che si può con ingegno contravenire alle comuni opinioni mostrando che il contrario sia ancora ragionevole: et con questo a lei mi raccomando.[126]

[126] LAURO *Delle lettere*, cc. 13*v*-14*v*. La trascrizione è diplomatica.

II. GIROLAMO MOLIN E VENEZIA: *AMICI, CENACOLI E ACCADEMIE*

Il nome di Girolamo Molin è oggi per lo più dimenticato. Assente dalle principali antologie otto-novecentesche dedicate alla lirica del XVI secolo e poco considerato dalla critica, sul poeta veneziano grava un ingombrante anonimato che non trova ragion d'essere né a fronte della qualità della sua scrittura – capace se non altro di distinguersi all'interno della rimeria cinquecentesca – né del prestigio di cui godette in vita. Carlo Dionisotti riconobbe in lui l'esponente più brillante della stagione lirica veneziana,[1] e, a mio avviso, Molin incarna pure un'importante figura di transizione tra la sensibilità poetica di primo e secondo Cinquecento in quanto, allievo di Bembo e Trissino, venne a sua volta assunto a modello, per temi e gusti metrici, dai massimi autori veneziani di fine secolo.[2]

Schivo e appartato, evitò puntualmente di partecipare alle iniziative editoriali coordinate da amici e sodali e non si preoccupò di dare ai torchi le proprie *Rime*, edite postume nel 1573.[3] All'interno della vasta produzione cinquecentesca, la sua poesia si segnala per raffinate scelte metrico-tematiche, non esenti da audaci sperimentalismi, e per l'insolita modalità di organizzare il materiale lirico.[4] Nella scrittura di Molin, come si avrà modo di approfondire nei prossimi capitoli, il canone petrarchesco convive con una malinconica riflessione esistenziale, i cui echi gravi ricordano alcuni scritti dellacasiani. La centralità di temi quali la meditazione sulle illusioni umane e sulla svanita giovinezza rende Molin uno dei principali interpreti del «filone austero e meditativo della lirica veneziana»,[5] i cui epigoni si manifestano soprattutto in Celio Magno, il migliore compositore lagunare della seconda metà del secolo. Approfondire la personalità di Girolamo Molin significa, dunque, immergersi nel pieno della stagione poetica veneta cinquecentesca, epicentro di una letteratura eclettica e poliedrica, alla quale il nostro prese parte come protagonista. Per poter comprendere la sua scrittura è necessario ricostruire le trame di influenza e scambi che hanno intrecciato la vita letteraria lagunare dell'epoca, vero e proprio mosaico di tipografie e accademie, cenacoli e ridotti tra i più significativi d'Italia e d'Europa.[6] In effetti, per approcciare adeguatamente la lirica veneziana cinquecentesca occorrerà adottare una prospettiva plurale, intesa come sguardo d'insieme capace di affiancare

---

[1] In DIONISOTTI 1999, p. 216. Per la lirica veneziana del XVI secolo segnalo alcuni utili spunti bibliografici per una ricostruzione di contesto: ZAJA 2004; VIANELLO 1988; PADOAN 1978 e ID. 1976; BRANCA 1967 e LAZZARINI 1960.

[2] Inoltre in relazione alla composizione delle *Rime de gli Accademici eterei* (1567), meritevoli di dare alle stampe i giovanili risultati lirici di Gian Battista Guarini, Scipione Gonzaga e Torquato Tasso, afferma Antonio Daniele che «qualche debito di derivazione lirica deve essere segnalato anche nei confronti di Domenico Venier e di Girolamo Molino […] e quindi all'ambito di petrarchismo raffinato che ha nei poeti dell'Accademia veneziana i suoi maggiori campioni» (cit. da A. DANIELE, *Introduzione* in *Rime de gli Accademici eterei*, pp. 3-38: 20).

[3] Significativa è un'indicazione paratestuale di Atanagi attestata nella *Tavola delle Rime* in coincidenza ad un sonetto celiano dedicato a Molin: «A M. Hieronimo Molino, valoroso, et honorato gentilhuomo Venetiano, et grande poeta toscano, se bene egli per troppa modestia non ne fa professione» (*Rime di diversi* 1565, vol. II, c. 123*r*); per il sonetto cfr. MAGNO *Rime* 11.

[4] Per la fisionomia del canzoniere cfr. cap. IV *La struttura dell'opera*, pp. 104-126.

[5] Cit. da ERSPAMER 1983, p. 220; per una rassegna della lirica veneziana rimane imprescindibile anche TADDEO 1974.

[6] Per una panoramica generale del fenomeno accademico nel XVI secolo rimando ai recenti lavori di EVERSON – REIDY – SAMPSON 2016 e TESTA 2015.

al valore intrinseco del singolo componimento anche il ruolo del dialogo che (nella maggior parte dei casi) intercorre con la coeva produzione lirica locale.

I testi circolavano soprattutto in forma manoscritta o venivano declamati nei salotti di case private; così come l'occasione compositiva era generalmente condivisa fra gli amici, i primi veri destinatari degli sforzi creativi. Solo una prospettiva "orizzontale" permette, dunque, di individuare le opportune connessioni infra-testuali all'interno di un coro di voci poetiche, consapevolmente compatto e unito, come fu quello che si animò intorno al poeta e patrizio Domenico Venier.

In contrasto con la scarsa notorietà di oggi, Molin godette in vita di non pochi riconoscimenti intellettuali e strinse rapporti d'affetto con pressoché tutti i massimi interpreti dello scenario lagunare. In questo capitolo ci si prefigge, dunque, di mettere in luce la sua fortuna cinquecentesca, riconducibile non al mezzo tipografico bensì (evidentemente) alla sua partecipazione attiva alla vita culturale e alla verosimile circolazione locale dei suoi scritti. In altri termini, si intende qui ragionare intorno ai legami intellettuali che lo hanno visto coinvolto, riflettendo un poco su *come* è stata tratteggiata la sua personalità pubblica da parte dell'*intellighentia* veneziana. Infatti, è opinione di chi scrive che la messa a fuoco della percezione cinquecentesca di Molin sia parte integrante – se non doverosa – di un più generale processo di riscoperta dell'autore, angolatura critica ovviamente da affiancare alle considerazioni sui singoli testi, demandate ai prossimi capitoli.

È Gian Mario Verdizzotti a fornirci qualche notizia preziosa sulla formazione letteraria del giovane Molin:

> Per questo essendo nel tempo della sua gioventù in fior di valore e di dottrina M. Pietro Bembo il Cardinale e M. Trifon Gabrieli, gentiluomini Vinitiani, e M. Giovan Giorgio Trissino, gentiluomo Vicentino, cercò di farsi loro intrinseco e intimo amico. E tanto frequentava la loro prattica che si può dire che quei tre gran gentil'uomini siano stati i suoi precettori e specialmente nelle cose della poesia della quale sommamente era vago, sì come egli spesse fiate raccontava a me e ad altri ragionando della sua fanciullezza. (*Vita*, cc. ⸭ 7*v*-8*r*)

Per un giovane poeta di inizio secolo, in fondo, l'inclusione di Bembo tra i modelli lirici di riferimento pare quasi scontata. Il cardinale, che diede alle stampe le proprie *Rime* nel 1530, rappresenta un maestro imprescindibile per tutti gli esponenti veneti di metà Cinquecento e non è superfluo ricordare che due tra i più intimi amici di Molin, Domenico Venier e Bernardo Cappello,[7] se ne dichiararono seguaci. La cerchia di cantori raccolti intorno agli insegnamenti di Bembo è ben tratteggiata dalle parole di Pietro Aretino e Nicolò Franco, i quali non omisero di precisare pure la presenza del nostro. In una famosa lettera di Aretino a Gianiacopo Lionardi, del 6 dicembre 1537, è descritto l'immaginario viaggio in una sorta di Parnaso letterario, dove a Bembo è riservato un posto d'eccezione e Molin è annoverato fra gli adepti.[8] Di toni simili è l'altrettanto famosa epistola della Lucerna di Nicolò Franco, datata 1538. Con

---

[7] Fra le *Rime* di Cappello, edite recentemente per le cure di Irene Tani, segnalo l'affettuoso sonetto n. 53, in lode di Molin.

[8] «Egli [= Bembo] sedendo in cima col diadema de la gloria in capo, avea intorno una corona di spirti sacri; v'era il Iovio, il Trifone, il Molza, Nicolò Tiepolo, Girolamo Querino, l'Alemanno, il Tasso, lo Sperone, il Fortunio, il Guidiccione, il Varchi, Vittor Fausto, il Contarin Pier Francesco, il Trissino, il Capello, il Molino, il Fracastoro, il Bevazzano, il Navaier Bernardo, il Dolce, il Fausto Longiano, il Lion Maffio» (cit. da ARETINO *Lettere*, vol. I, n. 280, pp. 383-390: 387-388); per uno studio si veda C. CAIRNS, *The dream of Parnassus, Aretino's heritage and the "poligrafi"* in CAIRNS 1985, pp. 231-249.

un'evidente memoria del precedente aristofaneo, nella lettera il poeta concede la parola direttamente ad una lampada, responsabile di illuminare le menti dei più brillanti veneziani, così da offrire al lettore un originale ritratto del panorama intellettuale lagunare. Dopo aver polemizzato sugli eccessivi furti al Petrarca da parte dei contemporanei e sulle castrazioni subite dal Boccaccio, non si manca di enumerare i protagonisti della vita letteraria coeva:[9]

> Veggio nel sommo loro il BEMBO, il quale, come ottimo, e massimo Duce di tutti gli altri, si sta dando ordeni, e leggi con lo scettro de la scienza, minacciando di prigion d'infamia, e morte di nome a chi non osserva i giusti decreti della sua penna. Gli veggo appresso i due GIROLAMI, l'un QUIRINO, e l'altro MOLINO. Veggioci i DUE BERNARDI, l'un NAVIERO e l'altro CAPPELLO. Questi non mai satii di star con riverenza innanzi la Maestà del venerando Vecchio, tuttavia attentamente esseguiscono ciò che egli ordina di sua bocca. Veggo anche nel medemo Collegio IL MOLZA, IL FORTUNIO, LO SPIRONE, IL BEVAZZANO, IL GRATIA, IL TASSO, L'ALEMANNO, IL VARCHI. Veggioci il mio EPICURO, IL ROTA, IL TANSILLO.

Dunque la presenza di 'bembismi', intenzionali o meno, permea senza sorpresa la scrittura di Molin, tanto nei *topoi* quanto nell'impianto linguistico-lessicale. Se il *modus scribendi* dell'autore tradisce perciò un'evidente mediazione bembiana nell'assimilazione petrarchesca, è anche vero che il nostro seppe spingersi ben oltre ai confini dei dettami del maestro. L'eredità di Bembo viene infatti puntualmente contaminata con influenze di altri (come Trissino e Sannazaro), recuperando anche spunti di epoca pre-petrarchesca e divertendosi a variare il canone metrico imposto dai *Fragmenta*. Simili alterazioni non costituiscono un caso isolato in quanto l'intera produzione poetica successiva al cardinale è connotata dall'affermarsi di molteplici tendenze innovatrici.[10] Inoltre, bisogna ammettere che nelle *Rime* di Molin non si profila una vera e propria "mitizzazione" del cardinale, avvertita invece nel repertorio poetico di scrittori e amici coevi. Gli unici riferimenti espliciti a Bembo coincidono con i due sonetti epicedici in suo onore, i nn. 155-156, redatti su esortazione dell'amico Venier e mai pubblicati in vita.[11] La conoscenza diretta tra Molin e Pietro Bembo non ha però bisogno di essere argomentata, tanto più che il nostro fu molto amico di Pietro Gradenigo, genero del cardinale.[12] Quest'ultimo ci informa, per esempio, del comune soggiorno romano, nel 1556, di Molin e Torquato Bembo;[13] e non è trascurabile precisare che proprio Molin fu scelto quale padrino di battesimo di Alvise Gradenigo, secondo nipote di Pietro Bembo.[14] Nessuna lettera inclusa nell'epistolario

---

[9] FRANCO *Pistole vulgari*, n. CCXXXVII, cc. 186*r*-202*v*: c. 195*r*. La trascrizione è diplomatica.

[10] «Non che nella prima metà del secolo fossero mancati esperimenti eterodossi [...] (si ricordi, ad esempio, la famosa polemica con Antonio Brocardo); ma è dopo gli anni Cinquanta che le diverse istanze innovatrici riuscirono a farsi largo e a proporre alternative alla *vulgata* bembiana [...]. E che Torquato Tasso sia stato fortemente influenzato nelle sue prime prove liriche dall'ambiente veneto è di per sè indizio della qualità di quei dibattiti e di quella esperienza lirica» (cit. da ZAJA 2004, pp. 646-647).

[11] I sonetti di Molin non riscossero l'apprezzamento dell'amico, insoddisfatto dal risultato poco elogiativo nei confronti di Bembo e non in linea con l'entusiasmo epicedico auspicato da Venier; per i testi e l'operazione di commemorazione, si veda qui cap. V. 3. 4 *I destinatari,* pp. 237-238 e rimandi.

[12] Pietro Gradenigo, personalità centrale nella Venezia del tempo, è oggi pressoché sconosciuto agli studi. Le sue *Rime*, date ai torchi a Venezia nel 1583 con la supervisione di Francesco Sansovino, sono ancora prive di un'edizione moderna.

[13] Cfr. cap. I *Per la biografia,* p. 20.

[14] Le informazioni provengono dall'epistolario manoscritto di Pietro Gradenigo, conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia con segnatura ms. Marc. It. X, 23 (= 6526): per i riferimenti rimando rispettivamente a c. 56*r* (lettera compilata a Venezia nel 1556) e c. 10*r* (lettera compilata a Venezia il 29 agosto 1545). Segnalo anche una lettera, del 10 ottobre 1559, rivolta alla poetessa Lucia Albani Avigadro

bembiano è direttamente rivolta al nostro, ma è verosimile che a lui si riferisca il cardinale nelle richieste di saluti che, non di rado, concludono le epistole destinate a Gradenigo e Venier.

I rapporti tra il nostro e Trissino devono essere stati invece particolarmente stretti, come suggeriscono una certa affinità di ordine metrico-letterario, su cui si dirà più avanti, ed alcuni elementi documentari. A questo proposito, non andrà taciuta la scelta del vicentino di indicare proprio Molin quale esecutore testamentario e usufruttuario di ogni sua proprietà nel caso il figlio Ciro fosse morto senza eredi maschi; queste sono le parole leggibili nel testamento di Trissino, redatto di suo pugno in data 11 ottobre 1543:[15]

> […] Il resto poi de le entrade di tutta l'altra mia facultà si divida in tre parti e se ne dia una per ciascuno de li tre Procuratori di San Marco vecchi e primarii, cioè uno per procurantia, secondo che di tempo in tempo nel detto Officio e Magistrato si troveranno; dinotando però, che, quando intervenisse tal caso, voglio che della Casa, Decima, Possessioni e fitti di Quarnientia siano usufruttuari tutto il tempo delle loro vite li SS: M. Marc'Antonio da Mulla fu de M. Francesco, et M. Girolamo da Molin de M. Piero, miei Commissari infrascritti, et dopo le loro morti tornino a li predetti Signori tre Procuratori primarii. […] E voglio, che siano miei Commissarii et essecutori di essa il Remo et Ill.mo Sign. Cardinale Rodolfi Episcopo Vicentino, et li prefati Ill.mi M. Marc'Antonio Mulla, et M. Girolamo Molin, miei Signori e cordialissimi Amici, e voglio che ciascuno d'essi habbia pienissima libertà d'esseguire e far esseguire tutte le predette cose, di far vendere quella parte de li miei beni mobili et immobili, che a loro parerà per esseguirle […].

Il nome di Trissino è strettamente connesso al cosiddetto circolo di Murano, isola prediletta da gran parte della nobiltà veneziana e, nei decenni centrali del XVI secolo, elevata a luogo di ritiro intellettuale.[16] Non è un caso che l'isola fu scelta come sfondo per l'ambientazione delle *Piacevoli notti* (Venezia 1550) di Straparola, raccolta di novelle che incontrò un enorme successo di pubblico.[17] Trissino si stanziò sull'isola dal 1540 e il suo salotto divenne presto sede di incontri per personalità come Marcantonio da Mula, Gian Maria Memmo e Diego Hurtado de Mendoza. Sempre a Murano, lo stesso Trissino animò pure le iniziative intellettuali proposte da Trifon Gabriele, anch'egli alla ricerca di un isolamento esistenziale sull'isola.[18] Qui il filosofo

---

(Brescia 1534 – 1568), in cui Gradenigo la informa degli apprezzamenti letterari pronunciati da Molin, Venier e Dolce: «Non potrei isprimere con parole le gran lodi che glie ha date ms. Ludovico Dolce, ne quanto ella sia piaciuta a ms. Girolamo da Molino, et a ms. Domenico Veniero, et a diversi altri gentili spiriti che l'hanno veduta et altro modo commendata, ne quali è nato quasi un commune disiderio di veder vostra signoria et di conoscerla personalmente, tutti infiammati dalle sue rari virtù, per il buon saggio, ch'ella ha dato di sé ad ogniuno con questa sua bella et elegante epistola» (ms. Marc. It. X, 23 [= 6526], c. 74*r*). La trascrizione proposta è diplomatica.

[15] Il testamento, conservato presso l'Archivio dei Frari di Venezia, è trascritto da MORSOLIN 1894, doc. LXXIV, pp. 430-437: 433. Non è stato possibile consultarlo di persona.

[16] Così è ricordata anche nel sonetto *E' voio tanto ben a quel Muran* di Andrea Calmo (CALMO *Rime* 42, p. 91). Già a inizio secolo Murano aveva accolto Tommaso Giustiniani (1476 – 1528), ritiratosi presso l'isola per un'esperienza di studio e preghiera, e Paolo Canal (1481 – 1508), monaco presso San Michele di Murano.

[17] La cornice narrativa trova ambientazione a Murano, presso il palazzo veneziano del vescovo di Lodi Ottaviano Maria Sforza e della figlia Lucrezia, gli ultimi giorni di carnevale. Protagonisti narratori sono Bembo, Evangelista Cittadini, Bernardo Cappello, Antonio Bembo, Benedetto Trevisano, Antonio Molino, Ferier Beltramo. Per l'opera, STRAPAROLA *Le piacevoli notti*, rimando alla recente edizione a cura di Donato Pirovano.

[18] Trifone Gabriele fu una personalità molto ammirata nel contesto veneto del tempo ma, a scapito della sua celebrità, le informazioni a nostra disposizione oggi sono assai scarse. Noto per aver rifiutato la

– anche noto come "il Socrate veneziano" per la sua abitudine di non lasciare nulla per iscritto – promosse un cenacolo culturale dove era prassi discutere di autori coevi e greco-latini, ma anche di scienza e filosofia. Tra i principali allievi di Gabriele, si annoverano poeti come Brocardo,[19] Giacomo Zane, Bernardo Tasso e Molin, segnalato da Emanuele Cicogna come uno dei frequentatori più assidui.[20] Per quanto sia fuori discussione la capacità di Gabriele di attirare attorno a sé gran parte degli intelletti veneziani, si deve ammettere ancora una certa lacuna critica intorno al suo pensiero, mancanza che rende arduo circoscrivere con esattezza il suo ruolo all'interno della cultura volgare veneta e, conseguentemente, comprendere il peso della sua influenza sul pensiero di Molin. Proprio a Gabriele si rivolge Giulio Camillo nella dedica del suo *Discorso in materia del suo theatro* (1552), dove oltre a citare Bembo e a ricordare momenti di letture collettive di testi poetici e filosofici, accenna anche a conversazioni avute personalmente con Girolamo Molin.[21] Tra coloro che più recepirono il pensiero di Camillo vi furono senz'altro Giorgio Gradenigo[22] e Gian Mario Verdizzotti, poeta coinvolto in pressoché tutte le esperienze culturali veneziane della metà del XVI secolo, modello di riferimento epico per il giovane Torquato Tasso e, tra le varie cose, autore anche della biografia di Girolamo Molin posta in apertura delle sue *Rime* (1573).[23] Proprio Verdizzotti, come si ripeterà più avanti, promosse la riedizione nel 1560 della *Topica* di Camillo, testo che il curatore sostenne di aver ricevuto direttamente dall'autore.[24]

Nella cornice lagunare di metà Cinquecento, un posto d'eccezione spetta anche a Pietro Aretino, meritevole di aver animato una vivace cerchia intellettuale dagli spiccati interessi artistico-figurativi.[25] Attivo a Venezia dal 1527, il poligrafo dimostrò una sincera ammirazione

---

carriera politica a vantaggio di un *otium* filosofico-esistenziale, dell'intellettuale possediamo come unico autografo il testamento (ASVe, *Notarile, Testamenti, Notaio Antonio Marsilio*, b. 1214, n. 993), ma sono numerose le testimonianze di ammirazione da parte di sodali e allievi. Segnalo alcuni utili studi su Gabriele: PERTILE 1993, ID. 1993, ID. 1989 e BELLONI 1983.

[19] Non sono attestati rapporti tra Molin e Brocardo, poeta morto prematuramente nel 1531 ed ammirato da Speroni e Tasso.

[20] CICOGNA 1824-1853, vol. III, p. 210.

[21] «Imperoche (si come gia pochi giorni io dissi al molto Magn. et dottiss. Morosini, giovane di tanta speranza di quanto sia alcun altro suo pari a nostri giorni; et sì come più fiate ho mostro al molto Magnifico et giudicioso Signor mio M. Hieronimo Molino) io non veggo le mie cose per la via delle Idee di Hermogene» (cit. da CAMILLO *Discorso in materia del suo theatro* in CAMILLO *Tutte le opere*, pp. 29-30). Per uno studio cfr. BOLZONI 1984. Si ricordi che nel 1533 Molin si espresse a favore della licenza di stampa del commento di Camillo alle *Rime* di Petrarca (cfr. cap. I APP. 3 *Licenze di stampa*, p. 33).

[22] Come dichiarato da Lodovico Dolce nella dedicatoria dell'*Opera omnia* di Camillo, datata 1 aprile 1552: «essendo io Vinitiano e sapendo quanto questi Sognori e gentilhuomini amino et honorino la vostra virtù (tra quali è uno de' principali il Ma S. Giorgio Gradinico)» (CAMILLO *Tutte le opere*, c. 5*r*). Secondo la testimonianza di Dolce, inoltre, fu proprio Giorgio Gradenigo a fornirgli il materiale letterario da consegnare alla stampa: «Il quale [= L'idea del teatro] insieme con tutte le altre sue opere habbiamo havuto dal Mag. Et letteratiss. S. Giorgio Gradinico diligentemente scritto, e più copioso di quella altra copia, che sino hoggidi s'è veduta» (CAMILLO *Tutte le opere*, c. 58*r*).

[23] Per Verdizzotti (Venezia 1530 – 1607), si rivelano ancora utili le considerazioni di VENTURINI 1970 e ID. 1968.

[24] Alla ristampa, Verdizzotti fa seguire in appendice un proprio brevissimo scritto, *Del quadripartito uso de' luoghi topici*, dove l'influenza di Camillo è ben riconoscibile in elementi come «da preoccupazione pedagogica, lo stretto nesso posto fra utilità e gloria, la fiducia in un metodo facile e produttivo, il porre la topica come elemento centrale e unificante dell'intero procedimento retorico» (cit. da BOLZONI 1987, p. 93).

[25] Aretino fu molto amico di Domenico Venier, autore anche dell'epitaffio inciso sulla sua tomba (per questo cfr. BIANCO 2005). Per la schiera di artisti intorno ad Aretino cfr. CAIRNS 1985.

letteraria per Molin, del quale non trascurò di tessere ripetutamente le lodi e a cui scelse di sottomettere alcuni propri scritti perché fossero revisionati prima della pubblicazione.[26] In termini generali, una simile richiesta – per lo più costituita da una missiva d'encomio a cui si allega un *corpus* testuale – vanta, a mio parere, almeno tre livelli di interesse. In primo luogo, consiste spesso in un'attestazione preziosa di un tracciato variantistico d'autore, utile nell'eventuale ricostruzione della storia dei singoli componimenti. In alternativa, può rappresentare anche l'unica testimonianza di testi che non videro mai la luce, per ragioni da valutare di volta in volta. Da ultimo – e soprattutto in relazione al nostro discorso – non è meno rilevante soffermarsi anche sul significato in sé di affidare proprio ad un determinato autore la revisione letteraria dei propri scritti. Una scelta di tale natura, infatti, costituisce una prova indiretta, ma eloquente, dell'*auctoritas* poetica riconosciuta a Molin nella Venezia di metà secolo; tanto più che Aretino non fu il solo a sceglierlo in qualità di supervisore dei propri testi e, nei primi anni Sessanta, pure un giovane Torquato Tasso si convinse a pubblicare il proprio *Rinaldo* solo dopo aver ricevuto l'incoraggiamento – ma potremmo quasi dire approvazione – di Molin e Venier.

A riprova del ruolo di Molin in materia poetica, si dica che divenne anche confidente di Aretino in occasione di coeve polemiche letterarie, di cui è un esempio quella del 20 ottobre 1549 contro Bernardo Tasso, intimo amico del nostro.[27] Scorrendo l'epistolario del poligrafo, i primi rapporti con Molin risalgono al 1537,[28] ma è a partire dagli anni Quaranta che andarono intensificandosi. Di non poco interesse, per le sue riflessioni stilistiche, è una lettera encomiastica di Aretino del marzo 1546:[29]

> Io, Magnifico M. Girolamo, in luogo del parermi strano che ci vediamo sì di rado insieme, me lo reco in sodisfazione; perché ciò non viene dal non amarmi [*sic*], ma i negozii, che se ne intermettano tra la volontà vostra, e il desiderio mio. Onde né voi, né io, potiamo sodisfare a la benivolenzia de l'uno e de l'altro; ben che in quanto a me, per darmi al continuo leggere de le cose uscitevi fuora de lo ingegno, sempre trovomi nel comerzio *di voi, che sete polso, nervo, lena, membra, corpo, e fiato de la poesia, de lo stile, de la lingua, del concetto, de la invenzione, e de la avertenza, che si ricchiede al volgare Idioma*. Il contesto di ciò che ne le rime de i versi esprimete, ne la veemenzia del dire non mostra frettolosamente, né diffuse, le parole; onde in la furia non simigliano i calcagni di coloro che andando inanzi, sono calpesti da i piè di quegli che gli vengono dietro. È si fatto il procedere, che in ciò fate, che ogni suo detto risona in voci tali, che l'auditore non istende troppo le orecchie per udirle, né di superchio le carica per considerarle; avenga che una cotale maniera di comporre, reca più tosto confusione in se stesso, che piacere de la composizione in altrui. Non è dubbio che la maggior parte de i compositori peccano, o ne lo

[26] È il caso, per esempio, di un sonetto in lode del Casa, *Casa Sagrario de l'eroiche scole*, sottoposto a Molin nel 1552. Nella lettera, Aretino auspica che «sì che non per amor di chi l'ha composto, ma per rispetto de l'uomo per cui è stato fatto in laude, caro vi sia»; per la missiva e il sonetto cfr. ARETINO *Lettere*, vol. VI, n. 89, p. 97.

[27] ARETINO *Lettere*, vol. V, n. 346, pp. 270-271. Nella missiva Aretino si scaglia contro la presunta superbia di Tasso nell'aver sostenuto che nessun poeta dell'epoca fosse degno di imitazione. Non ci sono pervenute risposte da parte di Molin, probabilmente prescelto come destinatario della lettera in virtù della sua stretta amicizia con Bernardo Tasso.

[28] ARETINO *Lettere*, vol. I, nn. 200 (pp. 287-288) e 294 (pp. 405-406). Per altre lettere, di argomento politico e con preziose dichiarazioni poetiche, rimando a cap. V. 3. 1 *I fatti storici e la loro ricezione letteraria*, pp. 192-193. Oltre ai casi citati, la presenza di Molin è attestata anche in ARETINO *Lettere*, vol. II, n. 192, pp. 213-214.

[29] ARETINO *Lettere*, vol. IV, n. 18, pp. 31-32. Suggerisco di correggere la lezione *amarmi*, al rigo 2, in *amarvi*. Il corsivo è mio.

> adagio del lento, o nel furioso del presto; tal che in quello paiano uno, che per darsi a correre a lo in giù, precipita più oltra che non vorrebbe […]. Conciò sia, che tra i pochi, voi solo non gettate nulla con la celerità, ma porgete il tutto secondo l'ordine che diletta e non rincresce; salvando ne le materie, le quali tratta la vostra penna, i decori, che non ispoglino il poeta de le degnità consegnategli da la laude, quanto ch'egli imita, ne lo scrivere, l'avertenza de gli orriuoli osservanti il passo de le ruote che gli misura il tempo, che poi conchiude l'ore, annoverate da qualunque del numero ora ha bisogno. […] Ecco la neve non travagliata da i venti, fa di sé più bei monti, che quella che il lor fiato conturba; in somma chi considera le canzoni vostre in istile tardo, maturo, e soave, vede insieme una scelta caterva di Grue, mosse da la grave, saggia, e altera maestà de la natura loro; per la qual grazia di virtù, non solo venite laudato da ognuno, ma senza alcuna ombra di superbia, potresti anco laudarvi da voi medesimo.

Della lettera, merita di essere almeno enfatizzata la convinzione che la scrittura di Molin possa essere elevata a rappresentanza di uno stile «tardo, maturo, e soave» e l'entusiastico slancio aretiniano nel definire Girolamo «polso, nervo, lena, membra, corpo, e fiato de la poesia, de lo stile, de la lingua, del concetto, de la invenzione, e de la avertenza, che si ricchiede al volgare Idioma». Nel passo, l'apprezzamento di Aretino è dovuto soprattutto alla capacità di Molin di soppesare le parole, senza ricadere in un'eccessiva lentezza o in una furiosa frenesia stilistica, entrambe di ostacolo alla piacevolezza della lettura. A fronte di simili dichiarazioni, non stupisce che il nome di Molin figuri negli elenchi encomiastici, stilati sempre da Aretino, delle migliori personalità letterarie attive a Venezia. In particolare, ci si riferisce a due *loci*: un ternale in gloria di Caterina di Francia dove il poligrafo – nell'esortare la propria comunità d'adozione ad unirsi al plauso – elogia il nostro qualificandolo *grave* (coerentemente con la considerazione di Aretino circa la sua *gravitas* stilistica);[30] e il ben più famoso panegirico di Venezia e dei suoi artisti incluso nella seconda versione della *Cortigiana* (1534), soggetta ad una vera e propria riscrittura dopo la sua prima edizione del 1525. Qui, dopo aver indugiato su Beaziano, Cappello, Gabriele e Girolamo Querini, non viene omesso nemmeno il nome di «Girolamo Molino favorito da le Muse».[31]

I rapporti stretti con Aretino devono aver dato a Molin la *chance* per avvicinarsi agli esponenti del coevo scenario artistico-figurativo dell'epoca, primi fra tutti Tiziano, Jacopo Sansovino, Alessandro Vittoria e Simone Bianco.[32] Nelle *Rime* di Molin, infatti, non mancano testi dedicati ad alcuni di loro ed è eloquente che a scrivere la biografia commemorativa del poeta, in apertura della *princeps*, sia stato proprio il già citato Verdizzotti. Quest'ultimo si cimentò anche con la pittura e fu sensibilmente vicino a Federico Zuccari[33] e Tiziano, per il quale svolse mansioni di segreteria dopo la morte di Aretino. Forse sempre per il tramite del poligrafo, Molin strinse amicizia anche con Nicolò Franco, giunto in laguna nel 1536 e accolto inizialmente presso la dimora di Aretino sul Canal Grande. Fin da subito, Franco manifestò una sincera stima per il nostro, al quale diresse una lettera che merita di essere trascritta:[34]

---

[30] ARETINO *Poesie varie*, vol. I, pp. 274-283: 280-281, v. 220. Il capitolo è conservato, con varianti d'autore, in ARETINO *Lettere*, vol. VI, n. 32, pp. 42-51.
[31] ARETINO *La Cortigiana* (1534) in ARETINO *Teatro comico*, pp. 487-768: 627 (Atto Terzo, scena VII).
[32] Per la connessione tra Molin e lo scenario figurativo coevo mi permetto di rimandare a CALOGERO-DAL CENGIO 2018, pp. 519-558.
[33] Verdizzotti dedicò a Zuccari il sonetto *Mentre alla dotta man di Federico* in *Rime di diversi* 1565, vol. II, c. 164*r*.
[34] FRANCO *Le pistole vulgari*, n. CLXIII, c. 124*r-v*. Il riferimento mitologico in apertura della lettera rimanda al mitico giardino di Alcinoo, contraddistinto dall'incredibile abbondanza inesauribile di frutti. La trascrizione della lettera è diplomatica; quella dei sonetti interpretativa giacché sono intervenuta sulla

Io so, ch'è un voler dar pomi ad Alcinoo, il voler donare Sonetti a la vostra Magnificenza, ma è forza che si faccia così, poi che per havervi dato cio che può dare un cuor divoto, e per esser di legge, che io tuttavia col donare, confermi quel, che ho donato, m'è forza che non potendo altro, vi mandi fino à i raggi con che mi fa cantare amore. Benché a voi dee bastare il pregio dei vostri thesori: poi che da l'origine havete ogni nobiltà ne la patria: da la natura haveste ogni larga influenza ne la vertù: e dal nome harete ogni lunga riverenza nel mondo.

Di Vinetia a xiij di Febraro
Del M. D. XXXVIII.

Privi di fortuna editoriale e ancora ignoti agli studi, seguono i due sonetti per i quali viene chiesta una revisione da parte di Molin:

Abisso al tronco di sua verde pena,
co 'l gioir morto e con le fiamme vive,
mirando, Endimion, d'Hadria le rive
segnò co 'l rozzo stil sopra l'arena.

Onde beate, la cui piaggia amena
con sempiterno stato il ciel prescrive
che d'alti allori e di ben colte olive
sia più chiara nel mondo e più serena,

vedrete de la terra ogni pendice
venir divota a coronarvi intorno
come la stella del destin vi dice.

Ma quanto il vostro ben saria più adorno,
quanto (lasso) il mio mal via più felice,
s'io vedessi con voi la Luna il giorno?

Stella, ch'infondi i più maligni guai,
d'ogni mio lume ineclissata sphera
da che, per tuo volere, innanzi sera
lasciando il giorno in cieca notte entrai,

segui pur il destin, né veggia mai
l'alba apparir di quella fronte altiera,
né a le tenebre lunghe, anzi ch'io pera,
spuntar da gli occhi i luminosi rai,

tormi già non si può che un risplendente
raggio non faccia a men le voglie liete
nel bel sentier de l'invaghita mente,

salvo se morte, di cui tanta sete
m'accresce al cor l'alto pensier fervente,
non mi sommerge nel desio di Lete.

Oltre a ribadire quanto detto in precedenza, la missiva di Franco ha il merito di costituire anche il primo appello a Molin, in veste di revisore, di cui siamo a conoscenza. In più, la datazione alta della lettera, il 1536, sembra informarci che già a trentasette anni il poeta godesse, almeno a Venezia, di un certo consenso fra i letterati locali, popolarità da ricondurre esclusivamente ad una diffusione manoscritta delle proprie liriche dal momento che, a quell'altezza temporale, nessun testo di Molin risulta essere stato ancora pubblicato.

La condivisione manoscritta dei propri testi, alla continua ricerca di consigli e pareri, era parte essenziale della fruizione lirica dell'ambiente culturale veneziano, e Molin stesso non fece eccezione. Ad ulteriore conferma del meccanismo, è di qualche interesse una lettera di Bernardo Tasso al nostro in cui lo ringrazia per gli apprezzamenti sul proprio epitalamio, probabilmente da identificare in *Lascia le rive che co suoi christalli*, componimento tassiano in

punteggiatura e sugli accenti. Relativamente alla datazione, sarei portata ad escludere l'uso di un calendario more veneto.

endecasillabi rimati redatto per le nozze del Duca di Mantova.[35] Tasso lo prega di tenere il testo con sé, nel caso volesse continuare a meditarci, e aggiunge:[36]

> Il medesimo farei io de' colti, et leggiadri sonetti, che m'havete mandati, se quel bisogno n'havessero, che ha l'epithalamio mio, et s'io non fossi di tal giudicio, che potessi lor dar luce, et ornamento. Io non posso se non lodargli, et in questa parte senza vergogna dirò io, d'haver buon giudicio; ma non già facondia di lodargli quanto sarebbe il merito loro, e 'l debito, e 'l desiderio mio.
>
> Di Ferrara

Pur non essendo datata, è probabile che la lettera risalga al periodo compreso tra il 1528 e il 1532, momento in cui Bernardo Tasso fu a servizio della corte ferrarese. L'epitalamio in questione, infatti, figura nell'edizione 1534 degli *Amori* tassiani (alle cc. 96*r*-99*v*). Non è invece possibile elaborare alcuna congettura identificativa intorno ai sonetti di Molin sottoposti al Tasso, ma è quanto meno rilevabile il loro apprezzamento da parte dell'amico e il fatto che circolassero già tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta.

In ogni caso il nome di Girolamo Molin merita di essere associato, fra tutti, soprattutto a quello di Domenico Venier, di cui fu tra i più intimi amici.[37] Nelle testimonianze dell'epoca i loro nomi si accompagnano quasi sempre e la vicinanza trova conferma pure in Verdizzotti:

> Ma di tutte queste onorate conversazioni niuna egli più frequentava che quella del Clar. M. Domenico Veniero gentil'uomo di valor singolare, la casa del quale nella città di Venezia è un continuo ridotto di persone di lettere e d'altro rari e eccellenti. (*Vita*, c. ✢✢ 1*r*)

Il biografo si riferisce al cosiddetto circolo Ca' Venier, attivo presso la dimora del patrizio in Campo Santa Maria Formosa, epicentro nevralgico per il *milieu* culturale veneziano e nazionale di metà Cinquecento. Esponente di una delle famiglie nobiliari più illustri dell'epoca, Domenico condivise i propri interessi letterari con il fratello maggiore, Lorenzo, molto amico dell'Aretino e autore di poemetti di materia oscena.[38] Quest'ultimo fu il padre di Maffio Venier, oggi noto soprattutto per la tenzone con Veronica Franco (cortigiana attiva proprio in Campo Santa Maria Formosa nonché *habitueé* dell'*entourage* veniero a partire dagli anni Settanta);[39] ma soprattutto è ormai accettato che Maffio si possa ritenere il più raffinato interprete della lirica in dialetto veneziano di quegli anni.[40]

---

[35] TASSO *Amori* I 101.

[36] La lettera non è inclusa nell'edizione TASSO *Lettere*, ma è conservata in ZUCCHI *L'idea del segretario*, p. 123.

[37] Per il poeta e politico Domenico Venier (Venezia 1517 – 1582) rimando alla recente scheda negli *Autografi degli Italiani* a cura di Monica Bianco, curatrice anche dell'edizione delle sue *Rime*, oggetto della sua ricerca dottorale e oggi consultabile presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. Per la prima cfr. BIANCO 2009; per la seconda cfr. BIANCO 2000.

[38] Lorenzo Venier (Venezia 1510 – 1550) fu autore della *Puttana Errante* (1530) e della *Zaffetta* (1534), composti in età giovanile sotto l'influenza esplicita di Aretino. Per VENIER *La puttana errante* segnalo l'edizione di Nicola Catelli, a cui si rimanda anche per una ricostruzione biografica e della poetica dell'autore.

[39] Utile per una contestualizzazione ZORZI 1986, pp. 59-165.

[40] Per una panoramica sulla scrittura di Maffio (Venezia 1550 – 1586) cfr. A. BALDUINO, *Restauri e recuperi per Maffio Venier* in BALDUINO 2008, pp. 231-263; nonché le edizioni di VENIER *Canzoni e sonetti* e

Domenico Venier, rimasto paralizzato all'età di trent'anni probabilmente a causa della gotta, compensò la propria infermità radunando attorno a sé le principali menti dell'epoca. A partire dagli anni Quaranta, il suo salotto si trasformò rapidamente in un animato ridotto culturale, luogo di vivaci incontri mondani,[41] declamazioni poetiche, circolazione manoscritta di testi, innovazioni metrico-stilistiche e dibattiti filosofici.[42] È all'interno di cerchie come queste che prese forma la maggior parte della lirica veneziana del periodo, profondamente connessa all'idea di gruppo letterario, realtà culturale con cui confrontarsi continuamente, discutere novità e sperimentalismi. In particolare, Venier fu capace di spingersi ben oltre l'ortodossia bembiana, nonostante se ne dichiarasse discepolo, elaborando una scrittura lirica di spiccato geometrismo metrico-stilistico, connotata da non pochi recuperi "archeologici" di forme duecentesche e, al contempo, da artifici manieristici. Nelle *Rime* di Molin si avvertono tracce di analoghi sperimentalismi, ma mai di pari intensità virtuosistica.[43]

Il legame tra Venier e Molin è ribadito dalla scelta del primo di supervisionare personalmente la pubblicazione postuma delle *Rime* dell'amico, per la cui morte compose anche due sonetti epicedici (VENIER *Rime* 215-216). L'affettuosa stima di Venier affiora chiaramente pure in quattro sonetti conservati nel suo autografo manoscritto Marc. It. IX, 589 (= 9765), rimasti inediti al panorama editoriale del XVI secolo. Due di questi rispondono ad un tradizionale intento celebrativo e propongono un idealizzato ritratto di Molin come saggio titolare di una grandezza morale e intellettuale d'altri tempi.[44] Invece un terzo componimento (VENIER *Rime* 73), a partire da un raffinato richiamo mitologico a Pegaso, si configura come una richiesta di Venier all'amico di celebrare la propria amata, di incerta identificazione. Nelle *Rime* di Molin non si individua alcuna risposta a tale supplica, ma è verosimile ammettere che la domanda non sia mai stata nemmeno avanzata dal momento che il sonetto di Venier rimase incompiuto per motivi a noi sconosciuti. Ancora più significativo è il sonetto *Quanto più di*

VENIER *Poesie diverse*. A fronte dell'intensa scrittura in lingua veneziana da parte anche di Domenico Venier, segnalo di aver controllato i principali codici marciani di lirica dialettale cinquecentesca con il fine di verificare o meno la presenza anche di testi redatti da Molin, ma nessuno risulta a lui ascritto.

[41] È opinione condivisa fra gli studiosi, per esempio, che proprio nel ridotto veniero Gaspara Stampa, sua abituale *frequentatrice*, conobbe Collaltino. La poetessa dedicò a Molin due sonetti (STAMPA *Rime* 260-261).

[42] Affidandosi alle parole di Marcellino: «Et quivi discorrendosi di diverse degne cose, hora si scuoprono le più secrete bellezze che sieno nella poesia; hor si rivelano i più occulti artificii, che habbia l'arte del dire; alcuna volta vi si parla della natura, et proprietà delle lingue, specialmente della Toscana; altra volta vi si disputano alte, et profonde questioni; secondo che l'occasione da materia di ragionare» (MARCELLINO *Diamerone*, p. 3). Preciso, in assenza di edizioni moderne, di aver trascritto il testo diplomaticamente, con l'eccezione dei caporali da me introdotti così da facilitarne la lettura.

[43] Per un approfondimento cfr. cap. VI *Metrica e stile,* pp. 323-359.

[44] Data la difficoltà a reperire i sonetti provvedo a offrirne trascrizione: VENIER *Rime* 2 «Molin, che, volto a quell'usanze vecchie, / quel che dentro il sen chiude hai ne la lingua, / né, col falso allettando, altrui l'orecchie, / vuoi che del tutto il ver tra noi s'estingua, // ben vedi come ognihor par che s'invecchie / più si mal uso et com'huom più s'impingua / sempre in tal vitio, udendo al dì parecchie / volte del vero in un voce bilingua, // ché da quel un, da cui dianzi è lodata, / questa et quell'opra è la medesim'opra, / come vuol chi l'ascolta, a biasmo data. // Misera gente in quel ch'altri si scopra, / che più gli aggradi, a compiacerli nata; / ma più miseri quelli in ch'ella adopra!» e VENIER *Rime* 3 «Molin, tu ch'a di nostri al ben rivolto / com'altri al mal, con mille degni esempi / rinovi 'l pregio de gli antichi tempi, / per gran numero d'anni al mondo tolto, // ond'è che 'l nodo a la tua lingua sciolto / del suon de le tue note il ciel non empi, / sgridando i viti[i] scelerati et empi / in che 'l genere humano è tutto involto? // Già, non men ch'operando, a te conviensi / con quella viva voce, onde si deste / ragion ne i chiechi addormentati sensi, // discacciar questa abhominevol peste, / che com'hedera a muro a l'alme tiensi, / tal che san di tal morbo il mondo reste».

menar tranquilla et queta (VENIER *Rime* 4), quasi di solidarietà per le tensioni che Molin dovette affrontare contro il fratello e, prima, contro il padre:[45]

VENIER *Rime* 4:

Quanto più di menar tranquilla et queta
vita cerchi, Molin, quanto più studi
pur di seguir quegli honorati studi,
ch'innalzan l'huomo a gloriosa meta

tanto più ti perturba e t'inquieta
la nemica fortuna et vien che sudi
più sotto lei, che con acerbi et crudi
colpi t'è sopra ognihor, né mai s'acqueta.

Colpa non tua, ma di chi più dovendo,
com'a te padre l'un, come fratello
l'altro, mostrarti amor conforme al sangue,

son ambo in te, di quel haver godendo
ch' a te pervien, lupo fatto d'agnello,
l'altro, come fu sempre, un rigid'angue.

VENIER *Rime* 73:

Se 'l figliuol di Medusa e di Nettuno,
quel di tanto valor cavallo alato
c'ha la testa cornuta e' pie' ferrato,
per ben mille scrittor' noto a ciascuno,

renda te glorïoso e te sol uno
conduca in parte a vera gloria alzato,
ch'altri non vide o per bontà di fato
o per virtù ch'immortal fesse alcuno,

spiega de la mia donna in mille carte,
Molin, le lodi, e fia l'alto suggetto
pari al tuo stil pien di mirabil arte.

[*Incompiuto*]

Difatti, nell'ultima terzina vengono duramente descritte le tensioni dell'amico con la famiglia, associata prima ad un «lupo fatto d'agnello» – riferimento di tradizione evangelica (*Mt* 7, 15-20) – e poi ad un «rigid'angue». L'invettiva contro una sorte sfavorevole, di ostacolo ad un'auspicata vita contemplativa e intellettuale (profilata da Molin nel *corpus* di sonetti della sezione morale), è di fatto condivisa dalle parole biografiche di Verdizzotti:

> così egli [= Molin] spendeva la maggior parte del giorno ne gli studi delle lettere, nelle quali fatto avrebbe assai maggior frutto, se non fosse stato per lo spazio di trenta e più anni di continuo, con fiera crudeltà fin al punto estremo della sua vita, a gran torto travagliato e lacerato con molti litigi e insidie dalla malignità e perfidia di chi gli era più congiunto di sangue: tutto che in ciascuna causa tutti i giudizi felicemente terminassero sempre a suo favore.
> (*Vita*, c. ⸭⸭ 1*r*)

Un'efficace fotografia del sodalizio di Ca' Venier è proposta dall'avvocato e poeta Valerio Marcellino nel suo *Diamerone* (1565), trattato filosofico di impianto dialogico, valido per ricostruire le dinamiche culturali e letterarie intrinseche al *milieu* lagunare.[46] In apertura dell'opera, l'autore dichiara di riferire i discorsi tenutisi in due giornate presso Ca' Venier, al

[45] Per una ricostruzione della vicenda rimando al cap. I *Per la biografia*, pp. 13-27.
[46] L'opera è dedicata a Pietro Zane, committente del volume e fratello del defunto Giacomo († 1560), quest'ultimo molto amico di Molin e tra i principali protagonisti della *koiné* veniera. In un certo qual modo, dunque, l'opera è leggibile in memoria dell'amico scomparso qualche anno prima. Per Marcellino (Venezia 1536 – 1602) rimando alla voce biografica CARPANÉ 2007.

cui dibattito presero parte, tra gli altri, Mons. Giuliano,[47] Molino, Giorgio Gradenigo,[48] Bernardo Tasso,[49] Atanagi, Speroni, Magno, Pietro Badoer e Fenarolo. A partire dalla pubblica lettura di alcuni sonetti di Cappello in morte di Irene di Spilimbergo,[50] arrivati per posta al presente Gradenigo, ha inizio un dibattito intorno alla percezione della morte e alla necessità, o meno, di averne timore. Non ci si soffermerà, in questa sede, sulle posizioni dei singoli interlocutori né tanto meno sui riferimenti filosofico-poetici, capaci di rivelare un'indiscutibile familiarità con la cultura classica. Vale forse la pena, però, dare risalto alla caratterizzazione bonaria associata al personaggio di Molin. Essendo il *Diamerone* di Marcellino privo di un'edizione moderna e sconosciuto ai più, non è inutile riportarne almeno un passo:[51]

> Haveva l'Atanagi cominciato a rispondere, quando il Magnifico Molino in piè levatosi, *ridendo* disse: «Io pur' aspettava; che homai deste fine a questo vostro ragionamento di morte: ma parmi, che vogliate tenerne si lunga historia, che sia per durar buona pezza: perche io, a cui non piace l'udir ragionamenti funesti, intendo, con buona vostra licenzia, di partirmi». Allora M. Sperone, voltosi verso lui, disse: «Sig. Molino, voi non havete ragione di partirvi: percioché, quantunque voi haveste in odio la morte, come l'hanno coloro, che si sono dati del tutto in preda al senso (che questo non voglio credere del vostro bel giudicio, benche scherzando nel [*sic*] vogliate dare ad intendere) il sentirne ragionare non vi dovrebbe esser punto discaro; dovendo come mortale, ancora voi di necessità fare insieme con gli altri questo passaggio. Anzi (s'io non m'inganno) dovreste, et col pensare, et col parlare della morte, cercar di perderne quello spavento, et quella noia, che dite d'haverne nell'animo: avvezzandovi seco in guisa, che havendo fatto quasi amicitia con esso lei; in su quell'estremo punto della vita, vi paresse il morir men grave: in quel modo, che fanno coloro, che havendo avvezzo il gusto ad un vino, per corrotto, et guasto che sia, con pochissima noia lo beono». A queste parole di M. Sperone il Veniero aggiunse i preghi: perché il Molino, come prima *ridendo* s'era levato in piè; così da capo *ridendo* si ritornò a sedere: et poi rivolto a M. Sperone disse: «*Il ragionar di morte si conviene a voi altri rigorosi filosofanti; ma a chi da cotesto vostro rigore è lontano, per che troppo si disconvenga*». Et appresso soprastato alquanto, tuttavia, *ridendo* soggiunse: «Credete voi, percioché essendo vecchio, per avventura sete hoggimai stanchi di vivere, poter persuadere questa vostra nuova filosofia della bontà della morte, che predicate, a questi giovani, i quali, essendo nel piu bel fiore de gli anni, si faran beffe di quanto ne saprete dir loro <?>». Et così detto si tacque. *Risero* i giovani: ma però tacevano tutti: et mirano intentamente M. Sperone, attendevano, che egli ripigliasse il parlare. Ma vedendosi pure, che egli si stava cheto, il Magnifico M. Domenico cosi gli disse: «M. Sperone, seguite di gratia la buona opera incominciata: et come havete mostro al Magnifico Molino, che non dee fuggire l'udir ragionamenti di morte, cosi mostrate a lui, et a gli altri, che dalla nostra opinion si discostano; quanto di gran lunga habbiano smarrito il diritto camino del vero».

[47] Non si hanno elementi per l'identificazione del personaggio, interpellato solo per il suo ruolo ecclesiastico.

[48] Per Giorgio Gradenigo (Venezia 1522 – 1600) rimando al profilo biografico a cura di SIKIERA 2002 e a G. GRADENIGO *Rime*, edizione curata da Maria Teresa Acquaro Graziosi.

[49] Segnalo, almeno, la prossima pubblicazione del volume *«Bernardo Tasso. Gentiluomo del suo tempo»*, per le cure di Franco Tomasi e presso la casa editrice Droz (Ginevra), atti dell'omonimo convegno svoltosi all'Università di Padova il 30-31 ottobre 2016.

[50] Probabilmente CAPPELLO *Rime* 332-334.

[51] MARCELLINO *Diamerone*, *Giornata Prima*, pp. 7-8. Non sono intervenuta sulla grafia e sulla punteggiatura. Miei i corsivi.

Molin assume una postura categoricamente antifilosofica, quasi canzonatoria, nei confronti degli enunciati speroniani, e contrappone alla serietà rigorosa dell'amico il ricorso alla battuta e alla risata. Di fronte ad impegnate disquisizioni in materia funebre, il nostro preferisce abbandonare l'incontro, dichiarando di non gradire argomenti funesti. Esortato da Speroni a non prediligere il «senso»[52] e a respingere il timore di un trapasso necessario in quanto esseri mortali, Molin viene richiamato anche da Venier, che lo invita a riaccomodarsi. A quel punto, il poeta esplicita una rigida presa di distanza dai «rigorosi filosofanti» e insinua il dubbio che simili discorsi sulla morte, per quanto possano garbare ai più vecchi, risultino invece incomprensibili e ridicoli agli occhi dei più giovani, che a tutto pensano fuorché alla morte.

Dietro ad un simile atteggiamento si dovrà riconoscere soprattutto una soluzione drammaturgica messa in atto dall'autore, funzionale a spezzare un'elaborata argomentazione e permettere così al lettore di riprendere il fiato.[53] L'*escamotage* retorico, efficace anche per passare da un interlocutore ad un altro, a partire da modelli classici vanta una consolidata tradizione nei trattati dialogici cinquecenteschi.[54] Nel corso dell'intero trattato di Marcellino, il carattere del personaggio incarnato da Molin è cristallizzato nella sua qualificazione ed è, quasi sempre, posto in opposizione a Speroni.[55] Tale contrarietà non deve essere confusa con un'inimicizia sul piano della realtà. All'opposto, i due erano in ottimi rapporti e il nome del patavino figura nell'elenco dei suoi affetti più intimi:[56]

> M. Bernardo Navagiero, che fu poi Cardinale, Mons. Daniel Barbaro eletto d'Aquilegia, M. Bernardo Cappello, M. Domenico Moresini il Cavaliero letteratissimo Senatore di questa città, M. Luigi Priuli eletto Vescovo di Brescia, M. Fortunio Spira gentil'uomo famoso ai suoi tempi per valor di intendere le lingue ebrea, greca, latina e volgare,[57] M. Luigi Cornaro che per viver sobriamente allungò il termine de gli anni suoi fin presso a cento e ne scrisse un trattato intitolato *La vita sobria*, l'eccellente M. Sperone Speroni, M. Bernardo Tasso, e M. Giulio Camillo, tutti gentil'uomini di raro valore, dei quali superfluo sarebbe il descriver le lodi poi che e per fama e per li loro scritti medesimi sono abbastanza dal mondo conosciuti.

---

[52] Ovvero la sensibilità, intesa come predilezione del corpo e disinteresse nei confronti delle sorti dell'anima.

[53] È, infatti, scivoloso pensare che possa essere rappresentazione fedele del carattere di Molin, per quanto a dir la verità nella biografia redatta da Verdizzotti non si fa alcun accenno ad eventuali interessi filosofici (*Vita*, c. ⁘8*v*).

[54] Come il *Fedone* platonico dove un simile compito è affidato a Cebete e Simmia, responsabili di interrompere i discorsi di Socrate sull'immortalità e la morte. Per un utile inquadramento sui meccanismi propri del dialogo rinascimentale rimando a PRANDI 1999.

[55] Per esempio, in risposta all'opinione di Speroni per il quale la morte non è altro che un lungo sonno, al pari di un sogno da cui non ti risvegli, Molin interviene: «Disse allora il Magnifico Molino: "Piacesse a Dio, che alcun mio male mai non sapesse trovare altra strada per venirmi a turbar la mente, fur che quella del sogno; che poca, et brieve noia vi recherebbe: percioche, come io mi destassi, così ogni male, che sognando mi fosse parato davanti, havrei veramente per sogno, et per ombra"» (MARCELLINO *Diamerone, Giornata Prima*, p. 32). Oppure, altrove: «Di poco havea cosi detto M. Sperone; quando il Magnifico Molino a lui rivolto, ridendo disse: "Veggio, che cominciate quasi a sudare, et vi ho compassione: perche riposatevi alquanto homai, che havete fatto una lunga tirata". Disse allora l'Atanagi: "Iddio ve 'l perdoni S. Molino, poi che mi havete sì dolce diletto interrotto, come era quello ch'io prendeva dal sentire con quanta caldezza M. Sperone si sforzava di difendere l'immortalità de' nostri animi"» (MARCELLINO *Diamerone*, *Giornata Prima*, p. 35).

[56] *Vita*, cc. ⁘8*v*-⁘⁘ 1*r*.

[57] A Spira, Molin dedicò i sonetti epicedici nn. 159-161.

Inoltre, il nostro è menzionato da Speroni in chiusura del celebre *Dialogo d'amore*,[58] ambientato tra il 1534-1537 nella residenza veneziana di Tullia d'Aragona, ed è soprattutto prescelto dal patavino come proprio esecutore all'interno del testamento redatto nel 1569:[59]

> Comisarii di questa mia volunta vorrei che fussero li magnifici Messer Girolamo da Molin dalla madalena et messer Aloise Mozenigo sopradditto insieme con messer Pedonio Speron alli quali agiongho messer Ruberto Papafava poi che sarà in detta perfetta intanto prego il Magnifico messer Antonio Dotto di stra che per lui suplisca.

In più, Girolamo Molin ebbe probabilmente modo di frequentare attivamente il contesto culturale patavino, di cui Speroni fu tra i principali interpreti intellettuali, e dove entrò in contatto nel corso degli anni Trenta con Benedetto Varchi e Bernardino Daniello,[60] e successivamente con Diomede Borghesi che non mancò di tesserne le lodi in un sonetto.[61]

La brigata di Campo Santa Maria Formosa funge da sfondo anche per *I Diporti* (1550) di Girolamo Parabosco, musico attivo presso le *soireés* musicali organizzate da Venier e indagate più approfonditamente nel prossimo capitolo.[62] Sul modello di Boccaccio, Parabosco scrisse una raccolta di novelle la cui cornice narrativa coinvolge un gruppo di patrizi veneziani intenti a pescare nel mezzo della laguna. Disturbati dal maltempo, questi si intrattengono raccontandosi storie e ragionando di poesia. È facile scorgere nel ventaglio dei personaggi il profilo di Ca' Venier: Molin, Venier, Barbaro, Federico Badoer, Speroni, Spira, Aretino, Gian Battista Corso e altri.[63] Non è marginale notare che all'interno dell'adunanza manchi una qualunque forma gerarchica, per quanto «l'unica preminenza è quella accordata, all'unanimità, al Molin quando viene incaricato di proporre le quattro questioni che concludono il secondo giorno e di scegliere gli interlocutori».[64] La vicinanza quotidiana tra Molin e Parabosco si

---

[58] S. SPERONI *Dialogo d'amore* in POZZI 1978, pp. 511-563, rispettivamente pp. 555 e 563.

[59] Archivio Notarile di Padova, *Abbreviature del notaio Jo: Jacobus de Terentiis*, HI, 63, n. 3573, cc. 441-448; l'intero documento è trascritto in FANO 1909, nell'appendice doc. IX, pp. 165-170. Il toponimo, identificativo di Molin, corrisponde alla contrada della Maddalena (Cannaregio, Venezia). A titolo di completezza si precisa che Speroni redasse un ultimo testamento nel 1580, depositato presso il notaio Cesare Ziliol (il medesimo di Molin), che annullò i precedenti, ed è tràdito in SPERONI *Opere*, vol. V, p. 582.

[60] Per questo si veda cap. V. 1. 2 *Per una lirica della gelosia,* pp. 134-135.

[61] Diomede Borghesi (Siena 1540 – 1598), vicino a Sperone Speroni, fu attivo soprattutto a Mantova e Padova. Autore di una raccolta di *Rime*, dedicò a Molin un sonetto: «Molino, e non fu mai nel secol prisco, / chi fosse, come voi, caro a Minerva, / ch'in questa etade (e dirlo a pena ardisco) / talor di Bacco, e di Ciprigna è serva: // Felice voi, che donna empia e proterva / non trae con gli occhi a l'amoroso visco; / onde corona a voi di lauro serva / Febo, a cui col pensiero oggi m'unisco. // Mentre prese il mio cor lume da i lampi, / che mi scorgevan di Cocito al Regno; / Hebbi nemiche al mio desir le Muse: // da che s'estinser pur gli interni vampi, / scerno ben, che non ha Polinnia a sdegno, / ch'io m'apra d'Elicon le vie più chiuse» (BORGHESI *Rime*, c. 13*r*).

[62] Molto utile è l'inquadramento proposto da N. LONGO, *Introduzione* in PARABOSCO *Rime* (in particolare il cap. 2 *La scena veneziana*, pp. 20-27).

[63] Per l'opera cfr. PARABOSCO *Diporti*. Molin è detto commentare, con parole anti-ecclesiastiche, la novella III della *Prima Giornata*, pronunciata da Aretino (p. 126); raccontare la novella V della *Prima Giornata*, il cui tema è di vendetta coniugale (pp. 135-143); recitare motti capaci di far divertire il gruppo di amici.

[64] D. PIROVANO, *Nota introduttiva* in PARABOSCO *Diporti*, pp. 3-33: 15. Queste sono: quale amore, tra quello maschile e femminile, sia più intenso; chi sia più felice tra chi spera di essere ricambiato nel sentimento amoroso o chi non ama alcuna; se reca maggiore passione (forse nel significato anche di sofferenza) per l'innamorato perdere la donna desiderata o non poterla avere; infine, se l'amore dipende dal destino o dalla scelta individuale.

riconferma anche nelle sue *Lettere familiari* (1551). In una di queste, il compositore si rivolge al Molin per dedicargli le proprie *Lettere amorose* (1545),[65] mentre in un'altra, diretta invece a Pandolfo di Salerno e priva di indicazioni temporali, il musico ribadisce la propria adesione al circolo veneziano:[66]

> Io me ne sto qui in Venegia continuando la prattica del Magnifico M. Domenico Veniero et del Magnifico Molino et del resto della Accademia.

A proposito della schiera di Campo Santa Maria Formosa, Parabosco si serve dell'espressione di "accademia veniera", dicitura che, per quanto abbastanza diffusa nella letteratura del periodo, non si riferisce ad un'istituzione strutturata.[67] Piuttosto, il palazzo di Venier divenne un informale punto di aggregazione, intellettuale e mondano, capace di raccogliere un ragguardevole prestigio al punto che, per esempio, nel 1548 Aretino giunse a definirlo «un tempio non che un ginnasio».[68]

Per desumere il quadro dei partecipanti all'adunata è utile adottare anche altre due prospettive, vale a dire un'attenta mappatura dei sonetti in lode di Venier (e della sua *koinè*)[69] e uno sguardo ravvicinato alle pubblicazioni antologiche di area veneziana, spesso capaci di restituire le voci del dibattito lirico di Campo Santa Maria Formosa.[70] Per esempio, Franco Tomasi definisce il *Libro terzo delle rime* (1555) una sorta di «quaderno di gruppo», al cui vertice faceva riferimento Venier, e lo ritiene emblematico per un nuovo modo di intendere la poesia, intenzionata ad innovare la lezione bembiana alla luce di nuovi moduli espressivi e tematici.[71]

Infine, il circolo lagunare fu animato con entusiasmo anche da poeti non veneziani, primi fra tutti i marchigiani Giacomo Antonio Corso[72] e Annibale Caro, che non perse occasione

---

[65] Per la lettera si veda cap. III. 2, pp. 80-81.

[66] PARABOSCO *Lettere famigliari*, vol. I, c. 14*r*-*v*: 14*v*.

[67] Per esempio in merito al sodalizio veniero simili sono le parole di Francesco Sansovino, in chiosa ad un sonetto di Pietro Massolo rivolto a Domenico Venier: «essendo la casa tua [= di Venier] una Academia alla qual concorrono tutti i dottori, et letterati d'Italia, et d'Europa, levando, et innalzando al Cielo tutti coloro che ti credono, e ti compiacciono» (MASSOLO *Rime* [1583], I, c. 18*v*, sonetto *Veniero, ond'è ch'il vitio ogni hor si prezza*).

[68] Infatti «d'Academia del buon Veniero Domenico, che in dispetto de la sorte, che il persegue con gli accidenti de la infermità, ha fatto de la ornata stanza sua un tempio, non che un ginnasio» (ARETINO *Lettere*, vol. IV, n. 635, pp. 390-391). L'epistola, diretta a Girolamo Cappello, è datata al maggio 1548.

[69] Ad esempio: sonetto *Che fan Venier quelle accurate rime* di Spira in *Rime di diversi* 1550, c. 188*r*; sonetto *Non è da roco, informe augel di valle* di Atanagi in *Spilimbergo* 1561, p. 29; capitolo *Poi che m'havete homai si lungo tempo* di Parabosco in *La seconda parte delle rime* (1555), c. 61*r*-*v* (vv. 31-33 e 37-39 «Andarò spesso spesso a ca' Venieri, / ove io non vado mai ch'io non impari / di mille cose per quattr'anni intieri. […] / Chi è il Badovar sapete, e chi il Molino, / chi il padron della stanza, e l'Amalteo, / il Corso, lo Sperone, e l'Aretino»; sonetti *Pallido era il bel Lauro, ch'in honore* e *Molino un rossignuol c'hor tra le fronde* di Fenarolo in FENAROLO *Rime*, cc. 50*v* e 52*v*; sonetto *Quel sacro eccelso e pellegrino ingegno* di M. Antonio Martinengo in FENAROLO *Rime*, c. 74*r*.

[70] Per uno studio ravvicinato sulla scrittura di Molin in rapporto all'iniziative d'occasione promosse dall'editoria lagunare del tempo rimando al cap. V. 6. 1 *I silenzi editoriali*, pp. 284-291.

[71] Lo studioso, inoltre, propone un parallelismo tra l'ordine dei testi stampati nel *Libro terzo delle rime* e quello in cui vengono letti e commentati gli stessi componimenti durante la terza giornata dei *Diporti*. Si vedano le riflessioni di TOMASI 2001 (soprattutto le pp. 86-87).

[72] Di Corso voglio ricordare il capitolo *Signor Veniero io non credo che sia*, 100-105 e 112-120: «Et fa si che in oblio l'antica ANCONA / ho posto in tutto, et d'altro non mi cale / che del Veniero, e d'un'altra persona. / Da voi vien il mio ben, da quella il male / pur amo, quasi il mal come fo 'l bene / che così vuole il mio destin fatale. // […] // [c. 49*r*] Se 'l Baduaro, o 'l Molin vi dimanda / del fatto mio piacciavi dir loro / il Corso vostro vi si raccomanda, / al gentil Gradenigo, al Susio, al Goro / al Mezzabarba, al

per esprimere la propria simpatia per il salotto veniero e i suoi componenti.[73] Tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta, sono numerose le lettere in cui Caro chiede ai propri destinatari veneziani di porgere i propri saluti al Molin, per quanto non ci sia pervenuta nessuna missiva a lui esplicitamente destinata.[74] L'adesione al ridotto di Ca' Venier deve aver costituito una preziosa opportunità per entrare in contatto pure con la coeva lirica napoletana. Non si hanno ancora abbastanza notizie sugli effettivi rapporti, di influenza e considerazione, tra gli esponenti del petrarchismo napoletano e quello lagunare, ma costituiscono un asse culturale meritevole di una prossima ricerca. Mancano elementi biografico-documentari che autorizzino ad ipotizzare una frequentazione diretta ma è certo che vi fosse almeno un intenso scambio culturale, forse mediato e favorito da Bernardo Tasso, dal 1532 al servizio del Principe di Salerno. A Napoli, infatti, Tasso ebbe modo di tessere relazioni con la cerchia ischitana di Vittoria Colonna e di scoprirne il fervido ambiente intellettuale.[75] In ogni caso, è indiscusso che la *koiné* veniera destò l'interesse di poeti come Tansillo,[76] Rota[77] e Paterno, autori che si avrà modo di incontrare ripetutamente nel corso della nostra indagine. La scrittura lirica di Paterno, in particolare, dimostra una notevole affinità metrico-stilistica con i coevi risultati

---

Divin Pietro, al Nostro / Medico, proprio dell'Età dell'oro, / ditegli questa carta, e questo inchiostro / vi saluta, via più di cento volte / per nome d'un ch'è tutto quanto vostro» (in CORSO *Le rime*, cc. 47*r*-49*r*). Segnalo anche il sonetto in lode di Molin *L'Arso sentier, che le più chiare stelle,* a c. 5*r*. L'apprezzamento di Corso per il salotto del veneziano, descritto come luogo di letture e riflessioni intorno alla poesia, è espresso anche in una lettera, non datata, a Belliardo Belliardi (CASTIGLIONE-GONZAGA-CORSO, *Stanze pastorali. Rime* 1553, c. P7*r-v*).

[73] Rilevante è uno scambio di corrispondenza tra Venier e Caro; al sonetto *Caro, ben certo a par de' più graditi* (VENIER *Rime* 253), segue la risposta di Caro: «Veniero al dolce porto ove mi 'inviti; / tu la stella mi sei, Molino il faro: / ma quanti, lasso, in queste Sirti entrare, / che ne sian mai per tempo a riva usciti? //Monti ho dintorno horribili infiniti / d'onde, et d'arene: et pur mi gittaro / amici venti, et n'ho scampo, et riparo: / così ne sieno i miei rischi finiti. // Ben veggio voi, che quasi i due lucenti / figli di Leda, in questi atri soggiorni / di sì lunge mi sete ognihor presenti. // Et ne spero anco e 'l mar più queto, e i giorni / più chiari: ma che ponno i miei già lenti / remi? et chi m'apre il vado, ond' a voi torni?» (CARO *Rime*, p. 29). Oltre all'indicazione di Molin come «faro», condivisa poi anche dal giovane Torquato Tasso, il sonetto attesta l'invito a Caro da parte di Venier a partecipare alle iniziative del proprio sodalizio. Il sonetto fu pubblicato nelle *Rime di diversi* 1565 (c. 7*r*), dunque limite *ante quem* per la scrittura del testo. In attesa della promessa edizione a cura di Francesco Venturi, mantengo la grafia della stampa.

[74] Per esempio da CARO *Lettere familiari* 1581, vol. II, p. 216: «E pregandola a far riverenza da mia parte al Magnifico M. Jeronimo Molino, a lei con tutto il cuore mi raccomando» [lettera a Domenico Venier del 15 ottobre 1563]; oppure vol. II, pp. 229-230: «Quando sarete a Venetia, vi prego a far le mie raccomandationi a' miei Signori, Veniero e Mollino. Et a V. S. bacio le mani» [lettera a Sperone Speroni del 30 settembre 1564].

[75] Per questo rimando a MORACE 2014bis e rimandi bibliografici.

[76] Segnalo, a titolo esemplificativo, di aver rinvenuto una lettera di Tansillo scritta a Venier da Napoli, in data 15 ottobre 1563, con l'intenzione di introdurgli il giovane Antonio Carafa, così da concedergli la possibilità di partecipare alla «honoratissima conversatione di V. S. non senza mia grandissima invidia» (Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XIX 44 19, cc. nn).

[77] Rota dedicò a Venier un paio di componimenti (ROTA *Rime* 194 e la selva *Cardus* dei *Carmina* 1567, c. 68*v*). Non sfugga che nella dedicatoria dei *Carmina* di Rota (Venezia 1567) Atanagi rivela che fu proprio Venier, ammiratore della poesia latina di Rota, ad incoraggiarne la stampa. In aggiunta, segnalo un poco conosciuto sonetto di Rota, dedicato a Venier e Molin: «S'io fossi quel ch'io era, o s'io vivessi / senza la vita mia ch'al ciel sen gio, / o se campo di pianto acerbo e rio / da spatiar dì e notte io non havessi, // direi, se dirne almen parte potessi, / quanto di te lasciasti a noi desio, / Irene bella ch'anchor presso a Dio / dipingi e canti i tuoi gran pregi stessi. // Ma poiché dietro il mio lume amico / la voce con lo stil tosto è sparita, / né altro fuor che morte in me si vede, // cigli, che fate il secol nostro antico, / mi volgo a voi qual huom muto che chiede / con gli occhi e con la man pietosa aita» (ROTA *Rime rifiutate* 73, p. 589). Altrove, Rota non mancò di tessere le lodi anche di Zane, Gradenigo e Celio Magno.

lagunari, tangenza su cui occorrerà indugiare in un futuro approfondimento. A margine, non sfugga nemmeno che il prestigio della schiera veniera riscosse gli apprezzamenti pure di Giuliano Goselini, attivo per lo più a Milano.[78]

Gli incontri presso Ca' Venier, mai strutturati in una veste di ufficialità, costituirono i prodromi per quella che fu una delle esperienze accademiche italiane più rilevanti e suggestive del XVI secolo. Ci si riferisce alla cosiddetta Accademia della Fama, capace di raccogliere l'adesione di circa un centinaio di intellettuali, scienziati e artisti, ma anche uomini politici e mercanti.[79] Nel 1557, reduce da un'importante missione diplomatica in Spagna,[80] Federico Badoer prese l'iniziativa di fondare un'accademia, anche detta *veneziana*.[81] L'intenzione era quella di dare inizio a un imponente progetto istituzionale, con ambizioni di divulgazione culturale, dotato di una propria marca tipografica affidata al celebre Paolo Manuzio.
Dapprincipio, le prime riunioni ebbero luogo presso la dimora del fondatore; ma già dal 1560, sede degli incontri divenne il vestibolo dell'attuale Biblioteca Marciana, progettata nel 1536 da Jacopo Sansovino, il cui ottagono con la Sapienza era stato affrescato da Tiziano da poco.[82] Il passaggio da un palazzo privato nobiliare, in contrada san Canciano, ad un edificio pubblico rappresentò un significativo salto a sostegno delle ambizioni statali dell'associazione. Badoer era, infatti, determinato a costituire l'ufficiale polo culturale di riferimento per l'intera comunità locale, affiancandosi (non a caso) ai vicini simboli del potere politico (Palazzo ducale) e religioso (Basilica di San Marco).[83] Sul modello dell'Accademia fiorentina, di fatto organismo culturale del potere mediceo, quella Veneziana non voleva essere *una* ma *la* Accademia di Venezia. In questa direzione si caricano di senso anche il ricercato enciclopedismo, la

---

[78] Per esempio, Goselini dedicò a Venier un sonetto fortemente encomiastico, *Così nel real vostro, antico seggio* (GOSELINI *Rime*, p. 326), a cui il veneziano rispose con *S'io pur son caro a Febo, a voi ch'io deggio* (VENIER *Rime* 265).

[79] Il nome deriva dalla sua impresa, la Fama in figura di una donna alata con una tromba alla bocca e il piede sinistro sul globo, a cui si affianca il motto "Io volo al ciel per riposarmi in Dio". Imprescindibile è il recente lavoro, con ricca appendice documentaria, di GUARNA 2018. Per altri utili studi cfr. ROSE 1969; PAGAN 1974; BOLZONI 1981 e BOLZONI, *L'Accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica* in BOEHM – RAIMONDI 1981, pp. 117-168. Molto interessante è anche lo studio di PULIAFITO 2004, dove la studiosa si sofferma sulle dedicatorie dei volumi pubblicati dall'Accademia della Fama, mettendo così in luce il progetto editoriale dell'iniziativa e il loro fine propagandistico.

[80] Di cui diede conto nella *Relazione delle persone, governo e stati di Carlo V e di Filippo II letta in Senato da Federico Badoer nel 1557* in ALBERI 1853, vol. III, pp. 177-330.

[81] Per l'atto di fondazione rimando all'*Instrumento tra alcuni academici e ministri*, datato 14 novembre 1557, che fornisce informazioni sui propositi della neo-nata Accademia, sulla forma associativa dell'iniziativa e sui compiti ripartiti fra i vari membri. Per la vita di Badoer cfr. STELLA 1963. Vale la pena ricordare che nell'autunno del 1558 Francesco Patrizi, poi membro dell'Accademia, dedicò al patrizio il poemetto encomiastico *Il Badoaro*, declamato ma mai dato alle stampe.

[82] Non sorprende, dunque, che Bernardo Tasso omaggiò il pittore nel *Ragionamento della poesia*, letto presso l'Accademia veneziana nel 1560: TASSO *Ragionamento della poesia*, p. 10. Segnalo, per vicinanza di contenuti, la *Prefatione sopra il Petrarca* di Celio Magno, il cui discorso – pensato probabilmente per l'Accademia Veneziana – è conservato nel codice autografo marciano It. IX 171 (= 6092), cc. 154-159 (più due fogli di guardia).

[83] È forse significativo ricordare un passo della *Supplica alla Serenissima Signoria* del 1558: «Siccome questa gloriosa città dal piccolo circuito de' principii suoi si è di tempo in tempo in maniera andata allargando col mezzo della vera religione, e del prudentissimo suo governo, che a quella grandezza è giunta, nella quale al presente viene con general meraviglia riguardata; così la continuata osservanza del culto divino, e delle leggi, accompagnata dallo studio et amore delle lettere danno a ciascuno ferma speranza non pur d'un sicuro et lunghissimo stato, ma d'uno accrescimento certo a compiuta felicità» (si cita da PELLEGRINI 1808, p. 26).

complessa articolazione interna dell'istituzione e, ovviamente, il ripetuto tentativo da parte di Badoer di definire un legame ufficiale con la Serenissima. Tra le varie intenzioni, di fatto, vi era anche quella di formare i giovani patrizi, fornendo loro strumenti di conoscenza politica e culturale, in una precisa ottica universalistica.

Facciamo un passo indietro. Uno dei primi aspetti che comprova il rapporto di filiazione tra Ca' Venier e l'istituzione è il fatto, non secondario, che il primo statuto dell'Accademia venne redatto proprio presso la dimora veniera di Campo Santa Maria Formosa, come si legge nell'intestazione dell'*Istrumento*.[84] In più, la continuità tra le due esperienze trova supporto nei comuni motivi ispiratori alla base di entrambe: l'impressione che Badoer appoggiasse il medesimo orizzonte ideologico di Venier è comprovata da un passo della lettera dedicatoria di Paolo Manuzio, rivolta proprio ai due amici, delle *Lettere volgari di diversi* (1546). L'editore informa il lettore della loro comune volontà di creare un'adunanza da un sentire condiviso:[85]

> Vedesi chiaramente, che fin da' primi anni ne i petti vostri nacque una fiamma, che alla gloria vi accendea. Ella è venuta poi co(n) gli anni insieme crescendo di maniera, che da voi si veggono, et vederannosi sempre uscire lumi di virtù illustri […] con la sincera, et real bontà vostra poi prendete gli animi di chiunque vi conosce, et presi li legate da ogni parte con amabilissimi nodi di cortesia: tal che le gratie, alle quali si legge che gli antichi edificavano il tempio nel più frequentato luogo della città, et che le finsero esser tre, voi fate parer che siano due, et che sempre siano là dove voi sete.

Da ultimo, gli intellettuali che presero parte all'Accademia furono (quasi) i medesimi esponenti dell'*entourage* di Ca' Venier: Bernardo Tasso, nelle vesti di cancelliere ufficiale e annoverato tra i poeti; Giorgio Gradenigo, con mansioni amministrative; Giacomo Zane (il cui nome figura come Logico nella stanza dei Filosofi); e Celio Magno in qualità di traduttore e suo fratello Alessandro di copista. A questi si aggiungano Luca Contile, Girolamo Fenarolo, Marcantonio Silvio, Francesco Patrizi, Alvise Badoer, Bernardo Navagero, Valerio Marcellino, Girolamo Ruscelli, Bernardo Cappello, Daniele Barbaro, Dionigi Atanagi, Gioseffo Zarlino e Andrea Gabrieli.

Gli obiettivi di Badoer superarono il confine del sodalizio amicale nella direzione di un'elaborata speculazione scientifica, fondata su un'imprescindibile attività editoriale, parte essenziale del progetto dell'Accademia. In altri termini, «gli incontri all'interno del cenacolo [veniero] avrebbero dato avvio a una pratica consuetudinaria condivisa, destinata a svilupparsi da forma associativa spontanea, a compagnia accademica».[86] A riprova delle ben più alte aspirazioni dell'ideatore, si presti attenzione all'ambizioso impianto organizzativo alla base dell'Accademia, articolata in venti cattedre (visualizzate nella figura umana), a loro volta strutturate in quattro collegi detti *stanze*, in quanto ad ognuno di essi corrispondeva originariamente una diversa sala del palazzo Badoer.[87] Lina Bolzoni ha già opportunamente riconosciuto, dietro ad una simile organizzazione, l'influenza degli insegnamenti di Giulio

---

[84] «Nella casa dell'infrascritto clarissimo m. Domenico Venier del confin di Santa Maria Formosa»: l'intestazione del doc. n. 2 non è riportata in ROSE 1969, pp. 216-221. Questa si può leggere però nell'esemplare conservato nella Biblioteca del museo Correr (segnatura: OP.PD.GR 00000 107).
[85] *Lettere volgari di diversi* 1546, vol. I, c. A2*v*. Trascrizione diplomatica.
[86] Cit. da GUARNA 2018, p. 28.
[87] A seguire le quattro stanze, con le rispettive cattedre: LEGISTI (legge canonica, legge civile); FILOSOFI (metafisica, filosofia naturale, logica, medicina, etica); MATEMATICI (geometria, aritmetica, astrologia, musica, cosmografia); UMANISTI (retorica, poesia, storia, grammatica).

Camillo, le cui opere furono riedite in quegli stessi anni per le cure di Verdizzotti e Patrizi, entrambi legati all'Accademia Veneziana. Nella volontà di ordinare l'intero scibile secondo le partizioni del corpo umano,[88] concependolo come «proiezione reale dell'arca della memoria», è forte l'eco dell'*Idea del Theatro* (1550) di Camillo, nel cui pensiero la mira ad una conoscenza ecumenica si affianca ad una sua realizzazione concreta e visualizzata in un teatro del sapere. Sempre da Camillo permea anche la convinzione, assimilata dagli accademici, che la poesia – al pari della filosofia – sia portatrice di un sapere riposto, veicolato per il tramite di *escamotages* retorici. Non è forse un caso, dunque, che Verdizzotti manifesti la propria ammirazione per l'istituzione in un sonetto d'encomio edito nel 1560, in calce alla già citata edizione della *Topica* di Camillo, a c. 80*v*:

Anime gloriose, altere e degne
de le sante, di Giove inclita prole,
virtù sostegno, e d'opre uniche e sole
de la Donna del mar superbe insegne,

poi che l'ira e la rabbia hor tronca e spegne
a l'Hidre inique di giustitia il Sole,
seguite il bel desio, ch'a lui vi suole
condur malgrado anchor di genti indegne,

così l'odio e l'invidia al proprio nido
riedan scherniti e per la via più oscura
sgombrin d'Adria felice il chiaro lido,

e l'innocentia homai per nobil cura
spieghi con l'aurea Fama il lieto grido
l'ali vittrici al cielo candida e pura.

Oltre all'esplicito richiamo conclusivo alla marca tipografica della Fama, dal v. 5 il poeta sembra alludere alle tensioni che incominciarono a incrinare l'esperienza, su cui torneremo.[89] In aggiunto a quanto detto, i membri dell'accademia organizzarono lezioni pubbliche ed elaborarono un ambizioso progetto editoriale, coordinato da Paolo Manuzio, teso a pubblicare testi antichi e moderni, nonché volgarizzamenti di opere letterarie, filosofiche e scientifiche così da garantirne la diffusione e l'accessibilità da parte dell'intera comunità.[90] Il programma editoriale fu divulgato in due cataloghi, uno in volgare e uno in latino, e si tentarono contatti commerciali (e culturali) con la fiera di Francoforte.[91] La *Somma delle opere* che l'Accademia

[88] «Proprio il modello del corpo umano era stato da lui [= Camillo] indicato, in una lettera a Marc'Antonio Flaminio, come capace di accogliere, unificare, 'memorizzare' in sé tutte le forme esemplari del dire, riorganizzate da Camillo in una nuova topica» (cit. da BOLZONI 1981bis, p. 141).

[89] La tesi è già stata avanzata da Lina Bolzoni che intende il testo come di solidarietà nei confronti dell'imminente crisi (BOLZONI 1987, p. 96).

[90] Degno di nota è il folto gruppo di testi ermetici, presocratici e pitagorici che l'Accademia si prefiggeva di volgarizzare, permettendone così un'ampia diffusione di pubblico. Vale la pena ricordare anche le (quasi) coeve posizioni di Sperone Speroni, espresse presso l'Accademia patavina degli Infiammati, a favore del volgare come strumento linguistico per l'espressione delle scienze, lettere e arti.

[91] Rispettivamente: *Somma delle opere che in tutte le scienze et arti piu nobili, et in varie lingue ha da mandare in luce l'Academia Venetiana, parte nuove, et non piu stampate, parte con fedelissime tradottioni, giudiciose correttioni, et utilissime annotationi riformate*. Nell'Academia Venetiana, 1558 poi nella versione latina *Summa librorum, quos*

intendeva dare alla stampa delinea una sorta di manifesto programmatico del modello unitario del sapere di Badoer, in quanto, scorrendo i testi, pare evidente il desiderio di dare ai torchi l'universalità della conoscenza.[92] Nei fatti, la *Somma* (1558) consiste in una lista di 532 titoli, organizzati tematicamente. Di questi solo un numero irrisorio vide la luce (circa il 5%),[93] divario che mette ben in evidenza la distanza tra ciò che l'accademia intendeva essere e ciò che riuscì invece a concretizzare. Oltre a queste attività esterne, la vita culturale dell'istituzione prevedeva, per i suoi membri, anche la lettura e il commento di testi nonché discussioni intorno a questioni scientifico-filosofiche.[94] Altresì, l'Accademia ambiva a «rivolgersi anche ad un pubblico cosmopolita, praticando una specie di ecumenismo culturale all'insegna delle *humanae*

---

in omnibus scientiis, ac nobilioribus artibus, variis linguis conscriptos, vel antea nunquam divulgatos, vel utilissimis, et pulcherrimis scholiis, correctionibusque illustratos, in lucem emittet Academia Veneta. In Academia Veneta, 1559; e *Libri, che in varie scienze, et arti nella latina lingua, e nella volgare ha nuovamente mandato l'Academia Venetiana alla fiera di Francfort*, In Academia Veneta 1559, in latino *Libri quos variis in scientiis et artibus conscriptos nuper edidit, et ad nundinas Francfordianas misit Academia Veneta*, In Academia Veneta, 1559.

[92] Di grande interesse, per i nostri studi, sono i propositi editoriali in materia poetica. Si promette la pubblicazione di un libro di elegie, odi ed epigrammi di autori moderni. Accanto all'opera di Virgilio, del quale ci si propone di risolvere i *loci* più oscuri, si esalta la poesia di Orazio, Tibullo, Catullo (sul cui verso eroico si intende ragionare), Ovidio, Properzio e Lucrezio. All'appello si annovera anche la commedia latina antica di Plauto e Terenzio, così come è attestato il proposito di editare le tragedie di Seneca tradotte in volgare in endecasillabi sciolti. Inoltre, ai torchi si vogliono sottoporre anche «tutti i versi de gli antichi poeti latini, raccolti da luoghi, dove sparsamente sono chiamati da Cicerone, da Quintiliano, da Varrone, da Festo Pompeio, da Nonio Marcello, da Gellio, Macrobio, et altri antichi scrittori: i quai poeti sono questi, Ennio, Accio, Affranio, Laberio, Lucilio, Pacuvio, Licinio, Livio, et altri». L'interesse si estende anche alla letteratura greca di Omero, Pindaro, Teocrito ed Euripide (del quale si promette una traduzione in volgare). Pari attenzione è riversata a Dante, per il quale si progetta una stampa della *Commedia* con nuovo commento capace di sciogliere i passi più criptici, e a Petrarca, il cui *Canzoniere* – riconosciuto riferimento poetico imprescindibile – sarebbe stato dato alle stampe corredato da un nuovo commento e, soprattutto, da frammenti autografi dei *Fragmenta*. Interessante è ricordare anche l'intenzione di pubblicare «Tutti i sonetti de più approvati scrittori antichi, e moderni, ridotti sotto i suoi capi secondo la diversità delle materie in loro contenute» (si noti il riproporsi della ripartizione tematica che sottende all'impianto strutturale dell'Accademia), e l'*Apologia in difesa della Canace* di Speroni. Infine, si promettono tre discorsi: «Il primo della poetica theologia, diviso in quattro libri, nel quale si vede chiaramente, come sotto la forza delle favole de gli antichi, et alcuni moderni poeti stanno ascosi i più alti misteri della philosophia. Il secondo della tragedia, diviso in due libri; nel primo de' quali si tratta di essa tragedia in universale, e di tutte le sue parti minutamente con gli essempi de' più famosi tragici. Nel secondo si fa comparatione tra Sophocle, Euripide, e Seneca, a ciascun de' quali si da il primo luogo in diverse, et a loro proprie virtù, a Sophocle nella dignità, ad Euripide nelle sentenze, et a Seneca nella grandezza de' concetti. Il terzo delle bellezze dell'Ariosto, sotto 'l qual titolo s'intendono le allegorie morali, e naturali di quel poeta, paragonandolo con Homero, e con Virgilio ne gli offici poetici».

[93] Articolati in venti materie: theologia, metaphisica, phisica, medicina, arithmetica, geometria, perspettiva, musica, astrologia, geographia, militia, legge civile, politica, economica, ethica, logica, retorica, poesia, historia, grammatica. È facile riconoscere il corrispettivo editoriale della struttura organizzativa alla base dell'Accademia.

[94] È forse vantaggioso citare un passo: «[…] Et affine che noi possiamo ogni giorno, sì come siamo usati di fare, ridurci a ragionamenti delle scienze, et delle arti, ha nelle stanze sue luogo commune a tutti assegnato, et altri propri a professori di ciascuna facultà; toccando ad alcuni, secondo l'ordine delle dignità loro, il dover di esse parlare; ad altri, il proporre le dubitationi, che havessero intorno alle cose udite, et a tutti insieme, di risolvere co voti ogni questione. Usiamo parimente di leggere de nostri, o de gli altrui componimenti antichi, et moderni, per poter pigliar necessari, et savi ammaestramenti al viver nostro, et per arricchire le menti del pretiosissimo thesoro di esse scienze» (*Somma* in GUARNA 2018, p. 208).

litterae e della ragione»,[95] senza trovare però appoggio nella lacerata Europa del tempo, dominata da conflitti politici e religiosi.

Rimane ancora da discutere un aspetto non secondario nella nostra ricostruzione d'ambiente giacché i nomi di Domenico Venier e Girolamo Molin non figurano, per lo meno ufficialmente, tra i membri di questa accademia.[96] A questo proposito gli studiosi hanno espresso opinioni contrastanti. Pur in mancanza di prove documentarie, bisogna ammettere che è difficile accettare che due personalità così cruciali all'interno del nucleo veniero, quasi genesi della successiva Accademia della Fama, siano state escluse da un progetto tanto ambizioso.[97] Rimangono ancora incerte le ragioni di una loro (eventuale) emarginazione e pare più convincente, piuttosto, supporre che siano stati eventualmente loro a non aver voluto aderire. Le ipotesi formulate finora sono tra le più varie: alcuni hanno sostenuto la piena adesione da parte di Venier e Molin all'iniziativa di Badoer e hanno giustificato la mancata documentazione come una volontà di rimanere "dietro le quinte" del progetto;[98] altri hanno ipotizzato un contrasto generazionale che avrebbe portato all'allontanamento dei più "vecchi" da parte dei più giovani;[99] mentre altri ancora hanno suggerito una frattura ideologica tra i due e Badoer.[100] In realtà, l'assenza di Molin colpisce ma non sorprende perché, di fatto, ne conferma il temperamento ritroso e poco incline ad esporsi pubblicamente in iniziative di ogni tipo. Più oscure rimangono invece le giustificazioni alla base del silenzio ufficiale di Venier, personalità "centripeta" e tra le più attive del proprio secolo.

Pur in mancanza di una riprova ufficiale, Molin conosceva perfettamente l'Accademia e le sue dinamiche; e a comprovarlo è una lettera che il nostro, in data 22 gennaio 1558, spedì a Bernardo Tasso per esortarlo a pubblicare l'*Amadigi* presso Paolo Manuzio. Il carteggio vanta almeno due meriti: offre innanzitutto uno dei migliori ritratti a noi pervenuti dell'accademia veneziana ed è, al contempo, l'unica missiva firmata da Molin di cui siamo a conoscenza.[101] Dopo essersi scusato per il ritardo nella risposta e aver fatto accenno agli scontri giudiziari con il fratello, il poeta scrive:[102]

---

[95] Cit. da BOLZONI 1987, p. 95.

[96] Per lo meno il loro nome non è attestato in nessun documento ufficiale connesso all'Accademia della Fama. Di diversa opinione è Lina Bolzoni, che interpreta la lettera di Molin al Tasso come invito 'dal di dentro' dell'Accademia, di cui Girolamo avrebbe fatto inizialmente parte e dalla quale si sarebbe distaccato in un secondo momento.

[97] In aggiunta, nei testi letterari dedicati al contesto veneziano spesso Molin, Venier e Badoer vengono menzionati insieme. A titolo esemplificativo: «*Alfonso*. Per Dio, che qua c'è fama di parecchie decine! Un clarissimo Pier Francesco Contarini, litteratissimo et perito in molte lingue: messer Federigo Badoero magnifico: un messer Gieronimo Molino mirabile; il divino spirito d'un messer Domenico Veniero c'è comendato assai» (cit. da DONI *I Marmi*, parte I ragionamento V, pp. 96-97).

[98] Per esempio BIANCO 2012bis, p. 213.

[99] Quest'eventualità mi pare poco convincente se si ricorda, per esempio, che Tasso era più anziano del nostro.

[100] Per quest'ultima tesi cfr. FELDMAN 1995, p. 111.

[101] Negli stessi termini di Girolamo Molin si esprime, a proposito della Accademia della Fama, anche Lodovico Dolce rivolgendosi a Federico Badoer nella dedicatoria delle *Lettere di diversi* (Venezia, Giolito, 1559): «Et hora […], havendo volti i vostri nobili et alti pensieri a giovar comunemente a tutti gli studiosi delle buone dottrine e delle belle lettere, havete fatto della Vostra Magnifica casa, che sempre è stato honorato ricetto de' virtuosi, una eccellentissima Accademia de' più intellettuali d'Italia con nobilissimo disiderio di ristorar molti libri in ogni facultà, così Grecia, come Latini, che scorrettamente si leggono, anteponendo il publico utile a ogni interesse particolare» (per il testo e un commento cfr. DONZELLI 2017, pp. 213-214, n. 63).

[102] TASSO *Lettere,* vol. II, n. CXL, pp. 451-455. Per altri scambi epistolari tra i due segnalo: TASSO *Lettere*, vol. I, nn. XXVI [1528-1532]; XXXIII [1528-1532]; XXXIV [1528-1532]; XLVII [1528-1532]; LIII

[…] Et di piu con questa occasione avisarvi insieme cosa, che, a mio giudicio, devrà, non tanto per la novità d'essa, quanto per lo commodo, che ella vi può apportare, esservi molto cara; la quale è, che a giorni passati s'è congregata insieme una nobile compagnia, sotto titolo di Academia Venetiana, di alcuni dotti, et fioriti ingegni, havendo intentione di giovare a letterati et al mondo, col metter le mani, cosi ne i libri di Filosofia, come di altre facultà: et non solo purgar quelli de gli infiniti errori, et incorrettioni, che nel vero portano seco a torno, con molto danno de gli studiosi, ma farli insieme con molte utili annotationi, et discorsi, e scholie, e tradutti appresso in diverse lingue, uscire in luce nella più bella stampa, et carta, che si sia anchor veduta. Oltra di cio intendono dar fuori opre nove, et non più stampate, si per loro, come per altri composte; et gia (per quel ch'io ne ho inteso) essi ne hanno gran numero apparecchiato; la qual impresa, anchor che paia grande, et difficile molto; tuttavia il conoscere il valore di quei, che l'hanno sopra di se tolta, et il buon polso loro, mi fa credere, che ella anderà inanzi con felice corso senza dubbio. Et già hanno tolta ad affitto la più bella bottega, et nella piu bella vista, che sia in tutta la nostra Merceria, intendendo tosto d'aprirla, et dar principio a rispondere all'alta opninone concetta gia in tutti dell'opera, et sufficienza loro. Hor sapendo io che V. S. è pur mandar fuori il suo Amadigi tanto aspettato, et desiderato da ciascuno, non ho voluto restare di rappresentarvi, et ricordarvi questa occasione di questa nova Academia, per la impressione del suo libro, come cosa che veramente vi può apportar gran satisfattione, dovendo voi ragionevolmente desiderare, che alla bellezza de la vostra rara opera sia congiunta rara, et vaga stampa sopra ogni altra. Et tanto piu volentieri vi do questo ricordo, quanto questi Signori Academici, che sono per lo piu miei amici, et affettionati (come tutti i virtuosi sono) al valor vostro, me ne hanno fatta istanza, come quei che, oltra i suoi propri componimenti, desiderano per laude, et util loro d'imprimer libri d'Auttori, che siano nella nostra età havuti in prezzo, et in ottima consideratione presso il mondo; benche io dirò questo, che non maggiore ornamento riceveranno esse dallo havere stampato cosi degno Poema, di quello; che voi riceverete non solamente per l'eccellenza di questa impressione; ma perche huomini cosi valorosi mettano l'industria loro nelle vostre honorate fatiche; nel numero de quali v'è l'Eccellente M. Paulo Manutio; del quale vi fo particolar mentione, perche sappiate, che esso havera la cura di stamparle. Et d'esse opere ne potrete poi haver quella parte per accomodarvene, che vi sarà in piacere. Quell'officio adunque, che per piu satisfattion vostra havrei per me, senz'altro fatto, dandovi questa nova, et essortandovi a concedere l'Amadigi a chi dovesse stamparlo eccellentemente, hora faccio tanto piu volentieri, et caldamente, quanto io ne sono stato pregato da questi Signori miei amici, et da diversi loro Protettori; tra quali e 'l Clarissimo M. Federigo Badoaro, et M. Domenico Veniero; in nome de quali io la prego insieme di questo favore. Et se forse havesse V. S. per piu suo commodo fatto altro dissegno intorno a cio, non resti communicarlo meco, che havendo questi Academici l'animo piu volto all'honore, che all'utile, faranno tanto, quanto a voi sarà in piacere. Et perche desiderariano tra le prime opere, che sono in punto, per far imprimere, mar fuori la vostra, per esser tale che da ciascuno sarà più volentieri abbracciata, io vi prego a darmi prestissimo ragguaglio della deliberation vostra, et nel resto a tenermi per quel vostro affettionato che sempre sono stato.

Dopo una lunga gestazione, Tasso pare pronto a congedare il proprio lavoro, supervisionato tra gli altri da Ruscelli, Atanagi e Speroni.[103] Nelle vesti di portavoce di Venier e Badoer – dettaglio che pare scongiurare l'ipotesi di una rottura fra le parti – Girolamo Molin illustra (e

---

[post 1532]; LVIII [1532-1542]; LXXXIII [1542-1544]; LXXXV [1542-1544]; XC [1542-1544]; CLXV [1544]; CLXXXVI [1547-1547]; CXCIII [10.6.1547]; CXCVIII (N.I.); CCVIII [1547-1548].

[103] Ricordo che per l'*Amadigi* Bernardo Tasso ottenne le «fedi» di stampa di Sperone Speroni, Domenico Venier e Girolamo Molin; per questo rimando al cap. I APP. 3 *Licenze di stampa,* p. 33.

suggerisce) all'amico i torchi della tipografia dell'Accademia dalla Fama, fondata da appena qualche mese e per la quale Tasso divenne, proprio nel 1558, cancelliere stipendiato. Il nostro manifesta un sincero entusiasmo per il valore culturale dell'impresa, lodandone le ambizioni divulgative e lo spessore intellettuale dei membri, così come non manca di soffermarsi sulla qualità della carta impiegata in stamperia. Nel primo carteggio di risposta al Molin, datato 29 gennaio 1558, Tasso declina l'invito degli accademici sostenendo di non ritenersi, in realtà, abbastanza soddisfatto del proprio lavoro al punto da volerlo congedare e, in chiusa, riferisce della volontà di Bernardo Cappello, con lui a Roma, di avere maggiori dettagli circa l'istituzione nascente. In una seconda lettera sempre a Molin, del 9 febbraio dello stesso anno, dopo essersi dilungato su osservazioni di poetica, Tasso esplicita il vero motivo del proprio rifiuto, ossia la speranza di poter avere un beneficio economico dalla pubblicazione in proprio del poema.[104]

L'accademia ebbe vita breve. A discapito di tutte le ambizioni, già nel 1561 l'istituzione cadde in rovina in seguito al crollo economico del suo fondatore, imprigionato per debiti. Per quanto possa essere stato vero che Badoer non fosse più in grado di soddisfare i costi particolarmente alti richiesti dall'istituzione, tutti a carico della sua famiglia, a fronte di un così repentino epilogo si dovranno ammettere una serie di concause.[105] Infatti, nella sanzione di condanna pronunciata dal Senato veneto, il 19 agosto 1561, si impone il divieto che un privato, di lì in avanti, potesse avvalersi di un nome pubblico per perseguire i propri interessi. In altri termini, «l'utilità pubblica, che tanto era stata proclamata da Badoer, e il tentativo di costituirsi come parte integrante dello Stato veneziano, con la specifica funzione di istituzione culturale, venivano difatti condannati fermamente come pratica bandita per sempre. La Repubblica non accettava d'ora in poi che il proprio nome potesse essere impiegato in azioni di ispirazione così marcatamente personalistica, come aveva tentato di fare Federico con l'Accademia».[106]

Inoltre, alcune posizioni politico-religiose sostenute dall'Accademia veneziana devono essere risultate scomode. Non deve essere stato indifferente il fatto che Federico comparisse protagonista di un dialogo di Antonio Brucioli, perseguitato come eretico a partire dal 1529,[107] oppure che Paolo Manuzio avesse stretto contatti con Carnesecchi, Morone e Pole, del quale stampò un'orazione per i torchi dell'Accademia. In questa direzione, non è forse nemmeno casuale il fatto che Badoer sia stato arrestato una seconda volta, nel 1568, con l'accusa di aver avuto pericolose relazioni con potenze straniere. In questo orizzonte, l'interesse degli accademici nello stringere rapporti con il mondo tedesco deve aver fatto affiorare alcuni timori da parte della Serenissima più filo-papale e ortodossa.[108] In più, come osserva giustamente

---

[104] Rispettivamente: B. TASSO *Lettere*, vol. II, nn. CXLI (pp. 456-461) e CXLII (pp. 461-466). Per le vicende editoriali che hanno contraddistinto il caso dell'*Amadigi* cfr. A. CHEMELLO, *I «sentieri della poesia». La protostoria dell'*Amadigi *nelle lettere di Bernardo Tasso* in CHEMELLO 1998, pp. 109-141. Ricordo che l'opera tassiana uscì per i torchi di Giolito a Venezia nel 1560.

[105] Un indizio a favore dei problemi finanziari dell'Accademia si riconosce nella scelta degli accademici di rivolgersi a dei mercanti tedeschi, di nome Flecamer, per un aiuto economico in cambio dell'invio di volumi degli statuti e delle leggi veneziane e della vendita del privilegio di stampa con cui era stato concesso all'Accademia di stampare le leggi veneziane; per l'intera vicenda si rimanda a PAGAN 1974, pp. 380-385.

[106] Cit. da GUARNA 2018, p. 59.

[107] Esiliato da Firenze, Brucioli trovò in un primo momento rifugio a Venezia dove pubblicò le sue opere più importanti, messe all'indice per volontà del Della Casa nel 1548. Bandito quello stesso anno dalla Serenissima, rientrò in laguna nel 1555 e fu costretto ad abiurare, per poi essere arrestato nel 1558.

[108] Per l'auspicata palingenesi universale, ci si affida alle parole degli Accademici ricordate da Rose: «niuna cosa per certo ha più cara, a niuna più è intenta, e di niuna l'Academia nostra più volentieri prende cura, che in quanto si estendono le forze sue, ritornare al mondo il secol d'oro, cioè il degno e

Valeria Guarna, al fallimento dell'impresa concorse anche l'imporsi dell'*Indice dei libri proibiti* (1559), di ostacolo alla libertà editoriale perseguita dall'Accademia stessa, tanto più considerando pure gli interessi teologici professati nella *Somma*.[109] Al collasso dell'iniziativa, infine, contribuì anche il progressivo allontanamento da parte dei suoi membri più illustri, forse abili nell'aver intuito l'imminente fallimento: nel 1560 Patrizi, Contile e Manuzio lasciarono Venezia e con lei anche i propri incarichi istituzionali, così come Bernardo Tasso, quello stesso anno, si licenziò dalle proprie mansioni e, parimenti, nel 1561 Agostino Valier scelse di seguire lo zio Bernardo Navagero a Roma.

Al sodalizio attorno a Venier e all'Accademia presero parte anche poeti di generazioni più giovani quali Celio Magno (1536 – Venezia 1602), Orsatto Giustinian (Venezia 1638 – 1608) ed Erasmo di Valvasone (Valvasone 1523 – Mantova 1593), riconosciuti tra le massime punte liriche della seconda metà del secolo. Per tutti loro, Molin rappresentò uno stimato interlocutore di riferimento, più volte dedicatario di sonetti in lode.[110] Ma fra tutti, fu soprattutto Magno ad assumerlo come guida poetica.[111] Per convincersene è bene ricordare un'inedita epistola di Celio a Molin, conservata in un suo manoscritto autografo oggi presso la Biblioteca Marciana:[112]

> Vi ho scritto questi due altri sonetti senza haver rispetto al non // essere anchor corretti, perche a voi posso mandar cio che io // voglio del mio: sono ancho i primi tali, et però voi che // havete giudicio leggeteli solo, et non ne fate mostra cre-//dendo di farmi piacere: perche sarà 'l contrario dovendone // ricever piu tosto biasmo, che lode: aspetto questa mattina // ms. Nicolo che ha da venire a tor le mie l(ette)re, et che si partirà // mercordì: qua(n)to volentieri verrei con lui a Ciesena, ma // patientia, si rivedremo pure anchora: Un bascio et un saluto. // [Ghirigoro] // Vi manderei ancho una ode latina fatta nella creatione del // Procuratore al Cl.mo ms. Franc.o Contarini, ma voglio // mutarla in alqua(n)ti luoghi et però la riserbo più tosto ad // un altra volta.[113]

La missiva offre alcuni spunti di riflessione. Nel messer Nicolò citato nella lettera potrebbe riconoscersi il fratello di Girolamo, che è detto essere stato a Cesena – ma le ragioni e i tempi di un simile soggiorno rimangono ignoti. A commento dell'epistola, si possono ripetere osservazioni già formulate: è attestata nuovamente la pratica di far circolare, all'interno di un

---

proprio ornamento alle buone Arti, e ai veri studii, e medesimamente la tralasciata consuetudine di bene e virtuosamente operare» (cit. da ROSE 1969, p. 228).

109 Cfr. GUARNA 2018, p. 63.

110 Una precisazione: il sonetto *Ite mie rime riverenti, umili* di Giustinian, oggi GIUSTINIAN *Rime* 107, nella stampa del 1600 è dedicato a Ottavio Menini; tuttavia nel codice autografo della Biblioteca Nazionale di Firenze N. A. 470, a c. 24*v*, lo stesso componimento – con varianti redazionali – è dedicato esplicitamente a «Al Cla.mo M. Gieronimo | Molino». La mancanza di espliciti riferimenti onomastici all'interno del componimento deve aver reso possibile, con una certa agilità, il cambio di destinatario, da imputare probabilmente alla morte di Molin.

111 Oltre ad aver contribuito attivamente all'allestimento delle *Rime* postume di Molin, Magno compose una canzone epicedica (MAGNO *Rime* 70) e altri due sonetti di lode (MAGNO *Rime* 11 e 188).

112 Ms. Marc. It. IX, 159 (= 6867), c. 22*r*. Trattandosi di una lettera autografa celiana, ho scelto di proporre una trascrizione diplomatica. Per l'idea che il destinatario si possa identificare in Molin cfr. CICOGNA 1824-1853, vol. V, p. 248, ipotesi poi condivisa (ma con qualche perplessità) da Francesco Erspamer (in ERSPAMER 1983bis, p. 59).

113 La lettera è databile all'autunno del 1556, dal momento che Francesco Contarini fu eletto procuratore di San Marco nell'ottobre di quello stesso anno.

pubblico selezionato, i propri testi in forma manoscritta ed è ribadita l'autorità letteraria riconosciuta a Molin, a cui vengono sottoposti ben sei componimenti, di cui offro trascrizione:[114]

[c. 19*r*]
Ecco subito lampo, ecco disserra
Giove irato tonando al ciel le porte,
treman le stelle e la celeste corte,
treman fiume, alpe, mar, tutta la terra.

Questi col braccio suo spezza et atterra
qualunque muro adamantino et forte,
questi già spinse i rei giganti a morte,
che lo sfidaro a temeraria guerra,

questi a la mensa horribile raccolto
di Licaone, il Real tetto irato
arse, e fe' lui vestir ferigno volto,

et questi d'un fanciul nudo et alato
pur l'arco teme, e 'n strane forme volto,
va nandi al carro suo, preso et legato.

[c. 19*v*] Al Cl.mo ms. Hier.o Molino
Qual cantar di Sirena o serpe in herba
teme chi da ragionar scorto et guidato,
per queste onde fallaci et mortal prato,
chiuse l'orecchie e canto il piede serba?

E qual percossa di Fortuna acerba
può sovra quei ch'in suo valore armato
se da sui colpi e da contrario fato
schermendo, ogni mal tempra e disacerba?

Tal voi, ch'intento sol d'Apollo al canto
et sordo a quel ch'al fin miseria fassi,
gite securo in questo mar di pianto

et dispensando accortamente i passi
nel dubbioso sentier, non può mai tanto
sorte ch'alcun suo strale al cor vi passi.

[c. 20*r*]
Mai non torno a mirar quel viso amato,
seguendo i pie' che gir non sanno altrove,
che più feroce Amor non mi rinove
l'antiche piaghe impresse al manco lato.

Da l'ampia fronte, ov'egli sfida armato
com'in suo campo Apollo e Marte e Giove,
non me saetta et al mio duol si move
quant'aspro scoglio ad Aquilon turbato:

ciò fa 'l crudel perché s'ammiri et lode
suo gran poter, ma forza egual tu puoi
mostrar pietoso, Amor, con maggior lode.

Fammi di gioia ancho morir, se vuoi,
ch'io 'l bramo più ch'in si continua frode
viver per segno a' fieri dardi tuoi.

[c. 20*v*]
Sedea Madonna et con diadema aurato
di bei crini sparsi ombra a se stessa dava,
quivi raccolto Amor con lei si stava
alhor che'l sol più scalda il monte e 'l prato.

Tutto intento a tal vista er'io da un lato,
et di desire il cor si consumava,
ma 'l Signor, cui 'l mio mal rincresce et grava
degno chiamarmi a quel felice stato,

né vago augel con sì veloci penne
l'hore ardenti fuggendo e 'l caldo giorno
tra fronde et fior sì volentier s'imbosca

com'io fece movendo a bel soggiorno;
ma da quegli occhi in me tal luce venne,
ch'al sol mi parve entrar da l'ombra fosca.

[c. 21*r*]
Cortese albergo amico,
che larga entrata desti

[c. 21*v*]
Quante, pria che da te faccia partita,
cose udirò, che lunga historia et bella,

[114] Non affrontati nel già citato studio ERSPAMER 1983bis. Sono intervenuta sulla punteggiatura e ho introdotto gli accenti.

a piacer nostri et noi stanchi accogliesti,
di che benigno cor creder dobbiamo
il tuo Signor gentile
s'in te desio proviamo
d'acquistar lode in seguitar suo stile?
Dunque allhor ch'egli a ritrovar sen' viene
de le sue cure in te grato riposo,
gli di, che ben possiamo
bramargli come al suo valor conviene
altro assai più di te ricco et pomposo,
et Real tetto adorno,
ma nullo a par di te dolce soggiorno.

quante anchor tu da me, dolce sorella,
più cara a me de la medesma vita!

Ma quando al giunger mio dolce ferita
ti darà al cor la subita novella,
come festosa in atto ed in favella,
ti vedrò presta al lieto nuntio uscita;

dirai, porgendo a me la fida mano,
colma gli occhi di pianto e di diletto:
«Ò lungamente desiato invano».

E anch'io teco a lagrimar constretto
languirò di dolcezza. O senso humano,
o mirabile in noi fraterno affetto!

Non abbiamo notizie su eventuali commenti da parte di Molin alle proposte di Magno, ma si può almeno osservare che solo alcune di esse confluirono nell'edizione a stampa delle sue *Rime* del 1600 e, in quei precisi casi, presentano sempre una veste formale parzialmente differente rispetto alla stesura autografa proposta al nostro.[115] La lettera, dunque, attesta un percorso variantistico d'autore le cui migliorie potrebbero essere, almeno in parte, ricondotte anche a suggerimenti di Molin. Infine, è opportuno sottolineare almeno l'intenzione di Magno di comporre un'ode in latino per l'elezione di Francesco Contarini a procuratore di San Marco e di sottoporla, anche in questo caso, al nostro. Oltre a testimoniare che Magno si cimentasse pure con componimenti in lingua latina, notiamo che Molin viene nuovamente elevato a interlocutore anche per testi in latino. A conferma di questo interesse celiano, nel *verso* della lettera in questione, Magno trascrive (senza varianti rispetto alla versione poi messa a stampa) il madrigale *Di Medea cruda è quella*, preceduto dalla seguente indicazione paratestuale: «Sopra una rondine che facea 'l nido sopra una statua | di Medea, tradotto dal Politiano di Greco in latino, et | da me di latino in volgare».[116]

Concludendo, è noto agli studi che tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta Venezia funse da sfondo culturale per la formazione poetica del giovane Tasso. Il suo esordio lirico si data al 1561, in coincidenza del suo inserimento nella raccolta epicedica in morte di

[115] Sonetto *Ecco subito lampo, ecco disserra*: v. 4 trema con l'aria il mar, trema la terra; v. 13 varie forme. Completamente rielaborate risultano le quartine del sonetto *Sedea Madonna et con diadema aurato*: «Sedea madonna, e col crin d'or spiegato / sul cerchio, onde dal sol riparo avea, / ombra a se stessa et ad Amor porgea / contra l'estivo ardor del giorno ingrato. // Teneale innanzi il bel fanciullo alato / il vetro, ove sua gloria ella scorgea; / quand'io, che fuor, ma più nel core, ardea, / fui da cortese man tra lor chiamato. // Né vago augel con sì veloci penne / tra frondi e fior sul mezzo dì s'imbosca, / come cors'io sotto il diadema adorno. // Ma da' begli occhi in me tal luce venne, / ch'a sol più ardente, a più sereno giorno, / trapassar mi sembrò da l'ombra fosca». Non si può escludere che Molin possa aver contribuito a queste migliorie, ma è un'idea che non va oltre allo statuto dell'ipotesi.

[116] La lettera, conservata alle cc. 19*r*-22*r*, potrebbe in realtà estendersi fino al contenuto di c. 22*v*, laddove l'inchiostro e la mano sono coerenti con la grafia delle carte precedenti. Inoltre la missiva testimonia il desiderio di Magno di conoscere il parere di Molin relativamente ai sei testi trascritti nella lettera. Si potrebbe pensare che, solo dopo averla scritta, abbia scelto di aggiungere un ultimo testo, il madrigale in questione, posto sul *verso* della ultima carta con indicazione paratestuale illustrativa dell'operazione di traduzione. Non si può escludere, tuttavia, che si tratti di un'aggiunta a posteriori. Per osservazioni più approfondite mi permetto di rimandare al mio lavoro DAL CENGIO 2018.

Irene di Spilimbergo; mentre il suo debutto epico risale all'anno successivo con la pubblicazione del *Rinaldo*, poema cavalleresco di forte ispirazione ariostesca e ancora privo di particolare originalità. Su suggerimento del padre, Torquato scelse di sottoporre i propri sforzi compositivi proprio a Venier e Molin, indicati come imprescindibili punti di riferimento nel panorama letterario del periodo:[117]

> Sì ch'avendo ne lo spazio di dieci mesi condutto a fine questo poema (come il signor Tommaso Lomellino, gentiluomo onoratissimo e di pulitissimi costumi, ed altri molti render ne possono testimonio) e mostrandolo a i clarissimi signor Molino e Veniero, il valor de' quali supera di gran lunga la grandissima fama, fui da loro esortato caldamente a darlo fuori; e si può veder una lettera del predetto signor Veniero scritta in questa materia a mio padre, il quale senza l'auttorità ed il parere di questi dottissimi e giudiziosissimi gentiluomini, non m'avrebbe giamai ciò permesso, ancorché dal Danese e dal Pavese, il giudizio de' quali è però da lui molto stimato, ne gli fosse prima stato scritto, non avendo egli veduto se non parte de l'opera mia. […] e tanto più che vedeva la mia openione dal Veniero, dal Molino, e dal Tasso [= Bernardo] essere approbata, l'auttorità de' quali può molto appo ciascuna persona.

Fino ad ora abbiamo investigato la risonanza cinquecentesca di Molin, considerando principalmente l'elezione del nostro a "giudice" letterario, verificando la sua appartenenza ai vari nuclei culturali della Serenissima, e censendo l'eventuale presenza di testi in sua lode. Di qualche utilità si rivelano anche altri due punti di vista. Anzitutto, il suo inserimento all'interno di trattati cinquecenteschi in qualità di personaggio dialogante, prospettiva che rappresenta senza dubbio un'ulteriore conferma del suo affermato prestigio. Oltre che nei già citati casi di Parabosco e Marcellino, il nostro venne incluso tra i protagonisti del *Dialogo politico* del veneziano Gian Maria Memmo, dato alle stampe nel 1563, e indicato da Luigi Robuschi come uno dei fondamentali trattati politici del XVI secolo.[118] Memmo ragiona intorno a macro-temi quali la migliore educazione del principe, la corretta formazione dell'esercito e la mitizzazione di Venezia, il tutto filtrati da un'ideologia evidentemente filo-imperiale e attenta ad allontanare da Venezia i sospetti di eresia filo-spirituale. L'opera è ambientata a Roma, nel 1556, e i dialoghi hanno luogo in tre eleganti palazzi di patrizi veneziani attivi nella città santa: la dimora di Bernardo Navagero, ambasciatore marciano presso la Santa Sede; le vigne di Monte Cavallo del patriarca d'Aquileia, Giovanni Grimani; e, infine, la villa del cardinale Alvise Corner. Il raduno intellettuale a cui Memmo dà voce è costituito, oltre che dai tre ospiti, da Federico Corner (commendatore di Cipro), Girolamo Foscari (vescovo di Torcello), Zaccaria Dolfin (vescovo di Lesina), Bernardo Salviati (all'epoca priore di Roma), Bernardino Hurtado de

---

[117] Per il testo mi rifaccio all'edizione, curata da Navone, di TASSO *Rinaldo*, pp. 46 e 48. In una lettera del febbraio 1570 a Ercole Rondinelli, il giovane Torquato ribadisce l'importanza della revisione di Domenico Venier per i propri scritti del periodo. L'assenza di Molin si dovrà ricondurre, verosimilmente, solo alla morte del poeta nel dicembre del 1569. A seguire un estratto della missiva: «L'orazione ch'io feci in Ferrara nel principio de l'Accademia, avrei caro che fosse veduta, e similmente quattro libri del poema eroico; del Gottifredo i sei ultimi canti, e de' due primi quelle stanze che saranno giudicate men ree: sì veramente che tutte queste cose sieno riviste e considerate prima dal signor Scipion Gonzaga, dal signor Domenico Veniero, e dal signor Batista Guarino» (cit. da T. TASSO *Lettere*, vol. I, n. 13 p. 22).

[118] L'opera a stampa conosce due precedenti versioni del testo rimaste manoscritte. La prima, del 1548, è dedicata a Filippo d'Asburgo; la seconda, del 1554, a Francesco Venier. Quella del 1563 è dedicata, invece, a Massimiliano d'Austria. Il quarto libro del *Dialogo* rimase inedito, per ragioni sconosciute, ed è oggi conservato in un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli (ms. XIII F 43). Per il pensiero politico di Memmo segnalo anche lo studio di AMBROSINI 1984.

Mendoza (fratello del più noto Diego), Pietro Giustinian e Girolamo Molin. La scelta degli interlocutori non è casuale in quanto quasi tutti risultano esponenti delle più potenti famiglie patrizie e sono in qualche modo connessi al potere ecclesiastico. «Diverso è il discorso per Girolamo Molin, vero *alter ego* del Memmo, unico tra i protagonisti del *Dialogo* a rappresentare un esponente del patriziato medio che però, grazie alle non comuni doti letterarie, era stato in grado di acquisire una grande autorevolezza all'interno del panorama culturale veneziano».[119] Il nostro poeta era assente dalle precedenti stesure del trattato di Memmo. La scelta dell'autore di includere Molin nella versione definitiva dell'opera presenta per la nostra indagine almeno tre elementi di interesse. Da un lato risponde, probabilmente, alla necessità di inserire nel coro di voci il prototipo dell'uomo colto, stimato dall'*intellighenzia* lagunare, in cui rispecchiarsi; dall'altro ha il valore di confermarci la presenza del nostro a Roma nell'anno 1556, già indagata nel capitolo scorso. Infine, il fatto che il nome di Molin figuri all'interno di un trattato politico si allinea perfettamente con gli interessi dimostrati dall'autore nella sezione *In materia di Stato* delle *Rime*, tanto più che la linea filo-imperiale espressa dal Molin-*agens* del *Dialogo* è coerente con quanto pronunciato effettivamente dal Molin-*auctor*.

Infine, un ulteriore criterio valido per indagare la percezione del valore letterario di un autore da parte dei contemporanei corrisponde alla verifica dell'inclusione, o meno, del suo nome entro un canone di riferimento. All'interno della tradizione epica cinquecentesca – forse sul modello di Ariosto (*Orl. Fur.* XLVI 12-18) – non è raro imbattersi in *elencationes* encomiastiche nei confronti dei percepiti vertici della letteratura contemporanea. Rapidamente, si possono citare alcuni casi di nostro interesse: Trissino non mancò di appuntare il nome di Molin nella sua *Italia liberata dai Goti* (1547);[120] Dolce lo incluse tra i massimi del proprio tempo nelle sue *Trasformazioni* ovidiane (1558);[121] Bernardo Tasso elaborò le lodi del nucleo veniero e di Molin nell'*Amadigi* (1560);[122] e, infine, Erasmo di Valvasone, analogamente, lo menzionò tra i migliori poeti cinquecenteschi nel suo volgarizzamento della *Tebaide* (1570).[123] Un analogo apprezzamento trova riscontro anche nei libri di *Poetica* del periodo, angolatura forse di ancora maggiore importanza ai fini delle nostre considerazioni. Per esempio, la popolarità di Molin affiora chiaramente scorrendo le pagine della *Poetica* (1536)

---

[119] ROBUSCHI *Introduzione* in MEMMO *Dialogo politico*, pp. 9-34: 16.
[120] TRISSINO *L'Italia liberata dai Goti*, canto XXIV, v. 1377 «e 'l Capello e 'l Molino e l'Alemani».
[121] DOLCE *Trasformationi*, canto IV, p. 41.
[122] «Questi è il Venier, che col cor saggio e forte / morbo sopporterà continuo e feo; / ma quanto il corpo più maligna forte / opprimerà, tant'ei col suo pensiero / poggerà in alto, e di mano alla morte / toltosi, esempio fia perpetuo e vero / di sofferenza, e 'n rime alte e canore / s'acquisterà fra prim'eterno onore. // L'altro il Molin, gentil alma e cortese, / che 'n tutto fuor d'ambizion mondana / avrà le voglie agli onor poco intese / della sua Patria, ad ogni gloria vana; / ma con leggiadro stile al tempo offese / farà perpetue, e dall'Austro alla Tana, / e dove ha posto i suoi termini il giorno, / farà 'l suo nome andar volando intorno» e «O bella schiera, o pellegrino coro, / d'alti poeti, ch'a'ncontrar mi viene, / il caro, e 'l Varchi, al suon dolce e canoro / de' quali e febo cede, e le Camene; / il Veniero, e 'l Molin, cui l'Indo, e 'l Moro / ammira, e qual più fama e grido tiene; / e i dotti Capilupi, e gli Amaltei» (TASSO *Amadigi*, canto 100 ott. 22-23 e 34).
[123] «Il Bembo, il Casa, e 'l Guidiccion lo stuolo / ducean col Molza: et poscia il gran Veniero / loro mostrò, che dal calcato suolo / lungi sen' giva peregrino altero: / seco un altro Venier, e 'l Fenaruolo, / *seco havea quel dispregiator severo / del mondo il gran Molino*, e i veri amici / di Febo, Giorgio et Pietro Gradenici. // E 'l Magno, e 'l Verdizzotti, e 'l saggio e buono / Giustiniano, et poi d'un santo nido / con tre lire volventi al cielo il suono / fè loro veder l'una il Troiano e 'l Guido. / Disse quanto otteria da Febo in dono / Bernardo Tasso, et di che vanto, et grido / fora il suo figlio; et come illustre, et caro / saria a le Muse veramente il Caro» (ERASMO DI VALVASONE *Thebaide*, canto II, ott. 181-182, p. 22).

di Daniello,[124] e delle *Osservationi* (1550) di Lodovico Dolce, che non manca di includerlo all'interno di un repertorio di lirici coevi da assumere come esempio per qualità di scrittura.[125] L'opinione dolciana si conferma, qualche anno dopo, anche nel *Dialogo dei Colori* (1565) dove Cornelio (*alter ego* di Dolce), interrogato sui massimi cantori dell'epoca, dà pressoché la medesima risposta.[126] Dello stesso parere è pure il patavino Bernardino Tomitano, autore dei *Quattro libri della lingua thoscana*, pubblicati a Padova nel 1570:[127]

> Ma lasciando i luoghi de i poeti, insino a tanto che altri sotto la scorta di M. Domenico Viniero, et M. Gieronimo Molino, ornamenti maggiori de l'età nostra, et della poesia, lumi chiarissimi, vi mostrerà queste et altre figure al buon poeta richieste; solamente di quelle che m'avanzano a l'oratore et iscrittor di prose darò liberi essempi et isciolti dal numero.

Con toni molti simili, e negli stessi anni, si espresse anche Francesco Sansovino nel trattato *Delle cose notabili in Venetia* (1565), in cui afferma che il prestigio di Molin è così evidente da rendere superflua ogni spiegazione,[128] mentre nella celebre *Venetia città nobilissima e singolare* (1581), encomio mitizzante nei confronti della città lagunare, si accenna al successo di pubblico delle «molto leggiadre» *Rime* di Molin, «cultissimo poeta».[129] Sempre Sansovino, autore del commento alle *Rime* di Pietro Massolo (1583), in chiosa al sonetto in lode *Girolamo, se 'l vostro alto Molino*,[130] ci fornisce un ritratto morale e intellettuale del poeta, forse condizionato anche dalle parole celebrative della biografia a cura di Verdizzotti; ciò nonostante merita di essere considerato giacché anche Sansovino lo conobbe di persona:[131]

> [Pietro Massolo] Essorta M. Hieronimo Molino illustre Poeta del tempo nostro, come per le sue Rime si può vedere, et come si vide anco per la stima che fu fatta di lui mentre visse, percioche fu celebrato da tutti gli scrittori de tempi nostri, a darsi al governo della Rep.[ublica] percioche era questo huomo intento à suoi studi, né fuori di quelli, poteva sentire altro. Conciosia che per natura conversevole, et poco ambitioso, godeva per la maggior parte del tempo gli amici, et riducendosi quasi ogni giorno in casa di M. Domenico Veniero, dove era una honorata Academia de i piu illustri spiriti della città di Venetia, et de i forestieri che à Venetia venivano, viveva tranquilla, et felice vita. Ma percioche nella famiglia sua furono sempre huomini celebri, voleva il P.[ietro Massolo] ch'anco egli s'adoprasse nell'attioni, conciosia che l'eloquenza, et la sapienza dello huomo non giova nulla, quando non si impieghi a beneficio, et spetialmente della patria et degli amici. Intende perciò che lo huomo valoroso è obligato à spender la vita sua a giovamento del mondo.

---

[124] «Vinegia vostra se ben si risguarda, oltra l'haverle dato il gran Bembo […] via più che ciascun'altra, molti altri anchora ne le può permettere. Che dirò io del dotto Valerio? Che del gentil Brevio? Che del mio giuditioso Cappello? Del Molino? Del Gratia?» (DANIELLO *Poetica*, vol. I, p. 7).

[125] DOLCE *Osservationi*, p. 251.

[126] «COR.: Molti. Il Bembo, il Sannazaro, l'Ariosto, il Pontano, il Fracastoro, il Vida. Lo Sperone, il Tasso, il Veniero, il Molino, il Gradinico, il Giustiniano, il Danese, il Verdezzotto e molti altri» (DOLCE *Dialogo dei colori*, c. 64*r*).

[127] TOMITANO *Quattro libri della lingua thoscana,* c. 388*v*.

[128] «M. Gieronimo Molino è noto a ciascuno, però non ve ne parlo» (SANSOVINO *Delle cose notabili in Venetia*, c. 33*r*).

[129] SANSOVINO *Venetia città nobilissima e singolare,* c. 45*r*.

[130] Al sonetto di Massolo si è fatto cenno nel cap. I *Per la biografia*, p. 16 nota 29.

[131] MASSOLO *Rime*, cc. 228*v*-229*r*.

A inizio del XVII secolo, precisamente nel 1602, il nome di Molin è riconosciuto ancora esemplare da Maurizio Moro, autore dei *Tre giardini de' Madrigali*:[132]

> Poscia dalle greche e dalle latine poesie discendendo, vengo ai primi lumi e tesori delle toscane Muse: a l'amoroso Petrarca, al dotto Dante, al Boccaccio nelle prose florido, e vago. Taccio gli rimatori Provenzali, perché diedero poco splendore alla volgare favella. Dopo vide il passato secolo che la natura amorevole madre quand'era rafreddata lingua ci diede il leggiadro cultore de' poetici campi, Monsignor Pietro Bembo, come le sagge regole, et ben ordinati componimenti fanno fede, chiara lampa di gloria, et delle Muse seconda vita. Vide il divino Lodovico Ariosti, Giacopo Sannazaro, il Minturno, il Rota, il Costanzo, il Tansillo, il Carafa, dolcissime sirene del delitioso Regno di Napoli. Produsse il Molza, il Rainieri, il Guidiccioni, il Casa, il Tolomei, il Mutio, l'Allamanni, et il Varchi, fecondi e facondi nel dire, et ornati di bellissime inventioni. Ne satia di apportarci diletto, fece apparire sopra i fortunati lidi della mia patria felice, Bernardo Capello, Sebastiano Erizzo, Domenico Viniero, Giorgio Gradenico, Giacomo Mocenigo, un Molino, un Dolce, che nobilirono le stampe con' pretiosi tesori di vaghi e dotti componimenti.

Ed ancora più interessante è la testimonianza del ferrarese Agostino Superbi che, nel suo imponente *Trionfo glorioso d'heroi illustri dell'Inclita, et maravigliosa Città di Venetia* (1629), propone un elenco dei massimi esponenti poetici del secolo precedente e non manca di accogliere anche il nostro:[133]

> Nella Poesia ancora fu molto celebre Girolamo Molino, il quale non solo nelle lettere Filosofiche, nelle latine fu di gran vaglia: ma nelle volgari ancora; onde riuscì Poeta cultissimo nella Toscana, del quale vanno per le mani de gli huomini dotti, un volume di *Rime* molto leggiadre scrisse dunque:
>
> *Un volume di Rime*
> *Poemata quadam*

La testimonianza di Superbi delinea il profilo di un autore dedito non solo alla poesia in lingua volgare, ma impegnato anche nella scrittura di *carmina* in latino e interessato alla materia filosofica. In termini generali non si conosce ancora abbastanza l'attività scrittoria in latino degli autori italiani cinquecenteschi e, nel caso specifico, non si è rinvenuta notizia di *carmina* latini ascrivibili a Molin o di un suo interesse per la poesia in latino, se non – eventualmente e discutibilmente – la lettera di Magno, prima commentata.[134]

Nonostante il prestigio di cui godette in vita, con lo scorrere del tempo, il nome di Molin fu progressivamente dimenticato salvo sporadici accenni, e talora imprecisi, negli eruditi volumi sette-ottocenteschi di colti bibliofili quali Gio. Mario Crescimbeni,[135] Francesco

---

[132] MORO *Tre giardini*, pp. 14-15.
[133] SUPERBI *Trionfo glorioso*, vol. III, p. 116.
[134] Ho verificato le principali antologie di carmina latini editi a Venezia alla metà del secolo (come per esempio i *Carmina quinque illustrium poetarum*, Venezia, Valgrisi, 1548), senza riscontrare la presenza del nostro.
[135] CRESCIMBENI *L'istoria della volgar poesia*, vol. IV, p. 275 e CRESCIMBENI *Comentari*, vol. II, pp. 218-219 (dove a p. 218 si legge: «Ora Girolamo fu buon Poeta volgare, come si riconosce dalle sue Rime, le quali sono candide, pure, di buono stile, e felice; e sarebbero perfettissime, se fossero alquanto più abbondenevoli di sentimenti scelti, e pellegrini»).

Saverio Quadrio,[136] Giusto Fontanini e Apostolo Zeno,[137] Andrea Rubbi,[138] Girolamo Tiraboschi,[139] Emmanuele Antonio Cicogna,[140] Francesco Trucchi[141] e Alessandro Zilioli.[142] Nel corso dell'Ottocento, Girolamo Molin incominciò ad incontrare sempre più l'attenzione di studiosi italiani come Giovanni Crespan,[143] Elisa Greggio e Antonio Pilot,[144] e stranieri, come Alexis-François Rio che arrivò a definirlo «le poete le plus pieux, le plus tendre et le plus humble de son temps. Jamais, depuis Dante et Petrarca, on n'avait composé, du moins en vers, des prières aussi belles quel le siennes».[145]

---

136 QUADRIO *Della storia e della ragione*, vol. II, pp. 250-251.
137 FONTANINI – ZENO *Biblioteca*, vol. II, p. 70.
138 Rubbi riferisce che «Dal Molino sappiamo l'istituzione della celebre compagnia della Calza, formata de' più valenti letterati» (cit. da RUBBI *Lirici veneziani*, p. 309). Non sono riuscita ad individuare la fonte di Rubbi, pertanto mi riservo di dubitare circa la veridicità della notizia. Dato l'argomento, però, segnalo di aver rinvenuto un sonetto di Verdizzotti dedicato alla Compagnia degli Accesi, conservato presso un codice della Biblioteca Correr di Venezia (cod. Cicogna 3278/4, c. 6*r*): «Spirti illustri, in cui si ardente foco / d'alto desio d'onor l'alma v'accese, / ch'indi il Consortio vostro, il nome prese, / ch'or d'Italia risplende in ogni loco, // benché sia il grido omai languido e roco, / della fama, che stanca al fin si rese / in far la gloria vostra altrui palese, / pur via maggior s'aspetta ancor fra poco; // ch'hor s l'aureo Leone i frutti, e i fiori / del sacro arbor di Giove aggiunti sono / del porr'in Cielo i vostri eterni onori. // Ella, ch'à sue virtù rischiara il Suono, / farà cantando i Veneti splendori, / che se n'andrà da l'Alpe al Nilo il suolo». Il testo è in lode del «teatro del mondo», fatto galleggiare dalla compagnia teatrale in laguna nell'anno 1564, e secondo Lina Bolzoni in debito con il *Teatro* di Camillo (BOLZONI 1987, p. 108). Per il fenomeno delle compagnie teatrali di patrizi veneziani, a cui parrebbero aver preso parte anche Ruzante e Aretino, rimando alle considerazioni MURARO 1981 e VENTURI 1988.
139 TIRABOSCHI 1833, tomo VII, libro III, p. 1157.
140 CICOGNA 1847, p. 456.
141 TRUCCHI 1847, vol. III, pp. 314-315.
142 ZILIOLI 1848, pp. 17-19.
143 «Ben più solida lode si merita Girolamo Molino co' versi suoi. […] Perocché non pure e' batte le orme del Petrarca e ne coglie colla frase i lumi poetici e' l'orditura sì da superare per questo risguardo lo stesso Bembo; ma ancora pochi, pochissimi precedono con quell'andatura nobile, franca, dignitosa, spedita; pochi pochissimi ardono di quella fiamma poetica» (cit. da CRESPAN 1874, p. 211).
144 Rimando a GREGGIO 1894 e PILOT 1909.
145 RIO 1872, p. 22. Colgo l'occasione per precisare che le *Rime* di Girolamo Molin sono state oggetto anche della tesi di laurea, discussa a Pavia nell'anno accademico 1988/1989, del dott. Rocco Bianchi, sotto la guida del prof. Cesare Bozzetti. Dopo aver consultato i responsabili dell'Archivio pavese, sono stata informata che per poter avere accesso al lavoro in questione era necessario ottenere una previa autorizzazione da parte del dott. Bianchi, con il quale però non sono mai riuscita a mettermi in contatto.

III. UNO SGUARDO POLIFONICO:
INTRECCI TRA POESIA E MUSICA NELLA VENEZIA DI METÀ CINQUECENTO

> «Dove concorrendo i virtuosi in questa professione, si fanno concerti singolari in ogni tempo, essendo chiarissima et vera cosa che la Musica ha la sua propria sede in questa città»[1]

La necessità per gli editori di testi lirici del Cinquecento di includere, nello studio di *recensio* e *collatio*, anche testimonianze dell'editoria musicale non rappresenta una novità. Per esempio, già Armando Balduino sottolineò che, in caso contrario, «non solo resta così gravemente mutilato il quadro della loro fortuna, ma vengono anche emarginate attestazioni fra le più precoci (e talora preziose in sede di datazione), né entrano in gioco varianti che non è detto siano sempre dovute ad adattamenti operati dal musicista».[2] Approfondire questa connessione, dunque, oltre a costituire uno strumento utile alla ricostruzione della fortuna e della ricezione di un autore, può rivelarsi una pista fruttuosa per l'esegesi ecdotica dei testi e – in fortunate circostanze – per ipotizzare datazioni e nuove attribuzioni.

Nonostante l'incontro tra musica e letteratura rappresenti un nodo cruciale per gli studi cinquecenteschi, si deve ammettere che, per il momento, rimane un ambito di indagine poco valorizzato.[3] Conseguentemente alcune delicate questioni teoriche reclamano ancora uno studio accurato. Sulla scorta di tali considerazioni, il presente capitolo si propone di affrontare, per campioni, la questione delle intersezioni tra poesia e musica nella Venezia rinascimentale, rendendo conto di una serie di sondaggi effettuati presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia e il Museo internazionale e biblioteca della Musica di Bologna.

Gli interrogativi superano le risposte e, a fronte della limitata bibliografia critica a cui appoggiarsi per fronteggiare alcuni fondamentali aspetti teorico-metodologici ancora sospesi, sarà preferibile procedere con cautela.[4] A titolo esemplificativo, a chi è più corretto ascrivere la paternità di un madrigale musicato? Al poeta? Al compositore (in virtù di un'eventuale rielaborazione)? O è più appropriato ricorrere alla categoria di "autore multiplo"?[5] Come si distingue una collaborazione a quattro mani da un'iniziativa del solo musicista? In effetti, la questione è ulteriormente complicata se si sceglie di prendere in considerazione anche il punto di vista dei poeti coevi, non sempre felici di vedere i propri componimenti intonati e impiegati da altri. Possibili discordie circa una paternità contesa o sulla primazia intellettuale tra poesia e

---

[1] SANSOVINO *Venetia città nobilissima et singolare*, libro VIII, p. 139.

[2] A. BALDUINO, *Appunti sul petrarchismo metrico* in BALDUINO 2008, pp. 31-90: 86 n. 126. Per il versante letterario, un prezioso esempio circa l'importanza di considerare, ai fini di una ricostruzione ecdotico-variantistica, anche testi musicali è ben testimoniato da GALLICO 1999, nel cui saggio si dimostra l'oscillazione da parte di Monteverdi fra le due versioni della *Gerusalemme* tassiana.

[3] Si deve riconoscere, però, che la diffidenza degli editori nei confronti della tradizione musicale, spesso intesa aprioristicamente peggiorativa, conosce sempre meno consenso. Per un approccio interdisciplinare è senz'altro utile ZULIANI 2009.

[4] Segnalo però alcuni preziosi riferimenti bibliografici: VELA 1984 (soprattutto VELA, *Osservazioni sulla tradizione musicale dei testi poetici italiani*, pp. 3-27); BORGHI – ZAPPALÀ 1995 (soprattutto M. DE SANTIS, *Questioni di prassi ecdotica nell'edizione dei testi poetici musicati da Andrea Gabrieli*, pp. 57-68); CARACI VELA 1995; CAMPAGNOLO 2001 (soprattutto M. DE SANTIS, *Ancora sull'edizione dei testi poetici musicati nel Cinquecento*, pp. 61-68); e DE SANTIS 2001 ed EAD. 2007. Altri contributi sono citati, volta per volta, nel corso del capitolo.

[5] Per questa rimando a SANTONI 2005.

musica non dovevano essere casi isolati, e di queste tensioni è un ottimo esempio la risentita epistola di Groto, rivolta ad un musico di nome ignoto:[6]

> Dissi dunque il vero quando dissi che bisognerebbe insegnarvi a scrivere: scrivete ch'el mio madrigale non sarebbe mai stato letto, se voi non l'aveste messo in composto della vostra musica, e io vi rispondo che si vede la prova in contrario, che già ne ho mandato fuori un libro senza musica, e pur si vende, legge, ristampa, vi si fanno i canti sopra. Posso ben dir che 'l vostro libro non si comprerebbe se non fosse per leggersi i madriali che vi sono. Abbiate dunque obligo voi, e non io, a [coloro] che vi han fatto favor di darvene.

Scivolosa è anche la postura da adottare di fronte ad eventuali alterazioni testuali introdotte nei testi in musica. Sarà doveroso, caso per caso, provare ad accertare se le varianti di sostanza siano testimonianza di un tracciato variantistico d'autore – distinguendo tra un'intenzione del poeta imputabile o a ragioni squisitamente letterarie o funzionale, invece, ad una volontaria e consapevole esecuzione musicale dei propri scritti; o se sia più economico assegnare la variantistica al solo compositore, mosso da ragioni di gusto lirico, da una personale interpretazione del testo o da necessità melodico-prosodiche;[7] infine – ipotesi che sarebbe scorretto evitare aprioristicamente – è giusto chiedersi se l'alterazione testuale introdotta nel profilo verbale del componimento si debba intendere come effettivamente *intenzionale* o, piuttosto, sia da ricondurre ad una corrotta tradizione testuale a disposizione dell'ignaro musicista.

Tuttavia, anche nel caso in cui il testo del componimento musicale non presenti alterazioni rispetto all'edizione letteraria dell'opera, rimangono validi altri quesiti: il compositore come è entrato in contatto con quel preciso spunto poetico e cosa lo ha convinto a scegliere proprio quello fra altri? E quali sono i testimoni effettivamente da considerare per la ricostruzione ecdotica del testo? Per il caso di Molin ho provveduto a distinguere tra stampati musicali posteriori o anteriori alla stampa delle *Rime*, i secondi utili innanzitutto a definire un limite *ante quem* alla datazione del singolo componimento. Si dovrà rivolgere particolare attenzione alle varianti testuali di cui sono testimoni, soprattutto laddove la composizione del testo lirico e della sua intonazione musicale abbiano avuto luogo nel medesimo ambiente intellettuale. Nel caso in cui, invece, il brano intonato sia posteriore alla stampa, è più ingombrante il sospetto che esso possa risultare *descriptus* dall'antigrafo lirico, e occorrerà perciò ponderare caso per caso le ragioni (e le responsabilità) alla base di eventuali discrepanze.

Infine, e per concludere, non è forse inutile esprimere il timore di incorrere in un errore metodologico connesso alla tentazione di applicare al testo intonato un trattamento diverso a seconda che presenti o meno varianti. Il maggiore interesse nei confronti di un componimento testimone di lezioni alternative è inevitabile e condivisibile. Tuttavia intendo sventare il rischio di attribuire al brano musicale uno statuto diversificato a seconda dei casi, dal momento che rimane – sempre e comunque – l'adattamento di un testo lirico di partenza. In questa prospettiva, di conseguenza, anche la piena adesione al profilo verbale dell'archetipo poetico consiste, a livello teorico, in una precisa scelta del compositore al pari di una sua più invasiva riscrittura. Tanto più che, a rigore, anche un testo apparentemente fedele alla versione del

---

[6] La lettera, del 27 maggio 1577, è conservata in GROTO *Lettere famigliari*, cc. 101*v*-103*v*: c. 103*r* (la trascrizione è diplomatica). La missiva è già segnalata in BIANCONI 1986, p. 341.

[7] Si dica, però, che è poco conosciuto il livello di alfabetizzazione lirica dei musici di metà XVI secolo. Per le scelte poetiche da parte dei compositori rimando a PIRROTTA 1987.

poeta propone in realtà delle forti alterazioni sintattiche (poiché la forma strofica si perde nella composizione non-strofica della musica), le forme metriche originarie spesso si alterano (non sono infrequenti i casi di sonetti o ballate minori rielaborati in madrigali musicali), vengono introdotti ribattuti e ripetizioni ad eco, che ho provveduto in questa sede a segnalare in corsivo.[8]

Alla luce di quanto menzionato finora, e in termini generali, sarei quindi portata a distinguere le varianti musicali in due tipologie:

1) Interventi strutturali legati a cogenze prosodico-melodiche;
2) Alterazioni testuali, a loro volta classificabili in:

> 2.1) "Semplici", se di natura esclusivamente grafica o lemmatica (riconoscendo opportunamente le eventuali corruttele tipografiche dagli interventi intenzionali);
> 2.2) "Complesse", se pertengono a interi segmenti sui quali incombe almeno il dubbio di una variantistica d'autore originaria.

In aggiunta a quanto detto sinora, la necessità di intrecciare uno studio letterario e musicale trova ulteriore giustificazione nei trattati di poetica cinquecentesca, non esenti da considerazioni di ordine prosodico-musicale, capaci di aver sollecitato in tempi recenti anche l'interesse dei musicologi.[9] Ovviamente, non è meno importante inquadrare la materia di questo capitolo in luce all'affermazione cinquecentesca del madrigale – in poesia quanto in musica – già oggetto di studi letterari-musicologici, assunti come punto di partenza per il presente studio.[10]

In ultima istanza, l'indagine circa l'adattamento musicale dei testi si rivela ancora più adeguata tenendo conto della familiarità dell'ambiente poetico veneziano con lo scenario musicale coevo.[11] Infatti, uno studio sul ruolo di Molin all'interno della tessitura culturale lagunare della metà del XVI secolo non può prescindere da alcune considerazioni sul suo rapporto con l'ambiente musicale. In questa prospettiva, Martha Feldman ha già messo in evidenza l'importanza del sodalizio di Campo Santa Maria Formosa, trasformato da Venier in un vivace circolo culturale con spiccati interessi musicali.[12] Il capitolo intende ricostruire dapprincipio la fitta trama di rapporti e debiti culturali tra scrittura lirica e musicale nella Venezia del tempo, per poi prendere in considerazione specificamente il ruolo di Molin, figura interessante da riscoprire – come si vedrà – anche dal punto di vista musicologico. Infine, si darà spazio alla tradizione in musica delle sue poesie, provando a ragionare non solo intorno alla quantità dei testi musicati, ma ponderando le ragioni alla base della scelta e la geografia della circolazione dei testi.

---

[8] Segnalo che su questi temi, per il caso tassiano, sta lavorando Emiliano Ricciardi (University of Massachusetts Amherst), a capo del progetto "Tasso in Music. Digital Edition of the Settings of Torquato Tasso's Poetry, c. 1570-1640". Molto utili sono anche le considerazioni mosse da FELDMAN 1989 e da FENLON – HAAR 1988. Preziosi spunti metodologici sono offerti anche da BESUTTI 2012.
[9] Per esempio il *Trattato della poesia lirica* di Torelli è un esempio «di come poetica e musica [nel Secondo Cinquecento] siano spesso considerate in una prospettiva comune» (cit. da PADOAN 2001-2002, vol. II, p. 47).
[10] Fondamentali si sono rilevate le considerazioni proposte da DANIELE 1987.
[11] Rimando agli imprescindibili lavori di SCHILTZ 2018; FELDMAN 1991 ed EAD. 1995; HAAR 1986; BERNSTEIN 2002; e LEWIS 2005. Per il periodo compreso tra il 1585-1615 a Venezia sono utili anche le considerazioni di BARONCINI 2015.
[12] Per un quadro si vedano FELDMAN 1991 e EAD. 1995.

III. 1 *Il circolo Venier e la musica: un connubio felice*

Come insegna Castiglione, nel Cinquecento la formazione musicale era prassi dell'educazione di ogni giovane nobile del tempo[13] e l'intrattenimento sonoro costituiva un sottofondo imprescindibile per la maggior parte delle occasioni mondane e intellettuali. Tuttavia relativamente alla Serenissima, dove la musica si caricò anche di un significato politico,[14] mancano ancora studi sistematici sulle intersezioni tra compositori e letterati, coinvolti invece in una proficua rete di relazioni e influenza reciproca. Su queste connessioni si deve ammettere, oltre ad una carenza di studi critici, anche una generale penuria di testimonianze documentarie dovute forse al frequente analfabetismo di molti musicisti, spesso di origini non nobili.[15]

A Venezia, fulcro dell'editoria musicale europea,[16] la vita musicale ebbe il suo epicentro più prestigioso nella cappella di San Marco, centro propulsore della cosiddetta "Scuola Veneziana", tra i più importanti capitoli della storia della musica europea. L'istituzione marciana fu capace di attirare illustri personalità internazionali tra le quali Adrian Willaert, maestro di cappella dal 1527 per esplicita volontà del doge Gritti,[17] e, in qualità di organisti, i fiamminghi Jacques Buus e Cipriano de Rore, ma anche Girolamo Parabosco, Andrea e Giovanni Gabrieli, Annibale Padovano e Claudio Merulo. «Questi musicisti sono da considerarsi fra i più significativi dell'epoca; non solo nei settori della musica vocale da chiesa e da camera, ma anche in quelli delle composizioni per organo e per complessi strumentali, nonché nel campo teorico; Venezia si inserisce fra i centri propulsori della cultura musicale italiana ed europea».[18] Parallelamente alle istituzioni e al ruolo delle Scuole Grandi,[19] un contributo agli sviluppi musicali – e soprattutto alla loro diffusione – fu offerto dalle attività di intrattenimento privato che avevano luogo nelle case patrizie e delle varie rappresentanze straniere a Venezia.[20] Oltre a dati inventariali,[21] l'abitudine di organizzare *soirées* musicali trova testimonianza principalmente nei testi letterari del tempo.

---

[13] Gli studi musicali erano centrali anche nell'educazione femminile, come mettono in luce per esempio le parole di Aretino: «Pippa, niuno è atto a negarti uno stormentino; e perciò a uno chiedi il liuto, a l'altro l'arpicordo, a colui la viola, a costui i fiuti, a questo gli organetti e a quello la lira. [...] Doppo gli stormenti, entra ne le pitture e ne le sculture» (cit. da ARETINO *Ragionamento. Dialogo*, pp. 294-295).

[14] Simbolicamente, la musica si fa riflesso del regime armonioso ed equilibrato che la città si auto-attribuisce nella definizione del proprio mito; per questo cfr. ROSAND 1984.

[15] Valeria Guarna, per esempio, ribadisce che «per ricostruire il dibattito che aveva preso vita nel circolo veniero in tema di musica non rimangono che pochi e sbiaditi indizi, difficili da intercettare anche per la rilevanza stessa che a simili discussioni veniva data» (cit. da GUARNA 2018, p. 138). Segnalo la ricerca in corso della musicologa Camilla Cavicchi, al momento della scrittura di questo contributo Bereson Fellow presso I Tatti (The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies), dal titolo "Barber-musicians in the Mediterranean, ca. 1400-ca. 1500" volta a studiare il contributo delle botteghe artigiane per gli sviluppi delle attività culturali e musicali.

[16] Oltre al monopolio tipografico in materia di stampa musicale, «non potrà sfuggire all'attenzione che metà degli strumenti a tastiera, di origine cinquecentesca ad oggi pervenuti, è proprio di produzione veneziana» (cit. da BRYANT – MORELL 1988, p. 42). Per la tipografia musicale in laguna si veda FENLON 1995.

[17] Per il compositore, che Aretino definì «padre della musica» (in ARETINO *Cortigiana* III 7 16), rimando a MCKINNEY 2010 e ONGARO 1989.

[18] Cit. da BRYANT – MORELL 1988, p. 35.

[19] Per queste ultime cfr. almeno GLIXON 1981.

[20] «Una città pervasa di musica. […] Non c'era quasi casa in cui non si suonasse» (cit. da COZZI 1987, p. 1).

[21] Il 90% dei quali testimonia la presenza di almeno due strumenti musicali in ogni palazzo nobile, per lo più conservati nel "portego"; per il dato rimando a PALUMBO FOSSATI 1984, pp. 126-127.

Non sorprende notare che le lettere di Pietro Aretino rappresentino una delle più preziose attestazioni circa le relazioni culturali tra poeti e panorama musicale coevo, così come fondamentali sono anche i resoconti dei *Diari* di Sanuto relativi a feste private di cui si descrivono le danze e le musiche, ma di cui purtroppo non vengono forniti i titoli.[22] Altrettanti indizi si attestano anche negli scritti del tipografo Anton Francesco Doni, trasferitosi stabilmente a Venezia tra il 1547 e il 1564, e che coltivò spiccati interessi musicali dei quali il suo *Dialogo della musica* è principale, ma non unica, espressione.[23] Proprio nel *Dialogo* (1544),[24] conversazione informale tra musicisti intercalata da esecuzioni sonore, il letterato si attribuisce la capacità di suonare il flauto, la viola, il liuto e la ribeca.[25] Mentre nella dedicatoria, rivolta al marchese Annibale Malvicino, propone un (realistico) quadro della fruizione musicale nella Venezia del tempo:[26]

> Io ho udito una sera un concerto di violoni e di voci, dove ella [Polisena Pecorina][27] sonava, e cantava in compagnia di altri spiriti eccellenti: il maestro perfetto della qual musica era Adriano Villaert di quella sua diligente invenzione non più usata dai musici.

Il poeta si riferisce ad un concerto, non databile, che ha avuto luogo presso la dimora veneziana del fiorentino Nero Capponi. Sempre Doni, nella *Zucca*, racconta anche di un giorno in cui i membri dell'Accademia Pellegrina – tra i quali vi era anche Parabosco – si ritrovarono a Murano, presso il dottor Marco Pasqualigo, dilettandosi «al suono d'una soave viola [...] e con motti, con arguzie e con leggere nuove rime, et altre prose; con alegrezza cenammo di compagnia, e con musiche per le gondole ciascuno se ne tornò a casa allegramente».[28] Un'ulteriore riprova della vivacità musicale delle case patrizie è offerta pure dalla dedicatoria, firmata dall'editore Antonio Gardano, del *Musicorum sex vocum, que vulgo motecta dicuntur* (1542) di Willaert, dove si prega il futuro doge Marcantonio Trevisano di promuovere i componimenti facendo sì che:

> essi siano uditi dal mondo, nel vostro honoratissimo ridutto a ciò eletto: dove ogni sorte di stromenti musicali in buona quantità tenete, et ove le più eccellenti cose, che altri cantano, sono continoamente da i più perfetti musici cantate, et suonate, et quindi u' li più nobili personaggi, che di canto, di suono si dilettano, molto volentieri si riducono. (c. n.n.)

---

[22] Per ragioni di brevità, ho scelto di non riportare i riferimenti di tutte le lettere di interesse musicologico. Basti dire, in questa sede, che nell'epistolario aretiniano si attestano missive per musici e cantanti coevi come Marcantonio da Urbino e del figlio Girolamo, il «lume» musicale Alberto da Ripa, Ippolito Tromboncino, Antonio Gardano, Francesca Bellamano e Girolamo Parabosco.

[23] Ma preziosi sono anche alcuni passi dei *Marmi*, dei *Mondi*, della *Zucca* e di molte *Lettere*, alcune delle quali dedicate a compositori (Buus, Claudio Veggio, Paolo Ugone), altre di encomio verso musici illustri (come Buus, Willaert e Parabosco). Di particolare interesse è un'epistola del 1552 rivolta al veneziano Luigi Paoli a cui Doni chiese: «Voi havete a venir Domenica sera da noi con tutta la vostra compagnia, et portate la Cassa con le Viole, le Stromento grande di penna, i Liuti, Flauti, Storte, et libri per cantare, perché Giovedì si fa la nostra Comedia» (cit. da DONI *Tre libri di lettere*, libro III, p. 351).

[24] DONI *Dialogo della musica*; tra i musici dialoganti vi sono: Adriano Willaert, Cipriano Rore, Girolamo Parabosco, Jaches Buus, Perissone Cambio, Verdeloth e Ortensio Lando.

[25] Strumento musicale ad arco con cassa piriforme.

[26] DONI *Dialogo della musica*, p. 5.

[27] Cantante attiva a Venezia e della quale le informazioni biografiche sono pressoché nulle. Segnalo un capitolo di Parabosco forse a lei dedicato: *Signora Pulissena il vostro amore* (PARABOSCO *Rime*, cc. 66*r*-67*v*).

[28] DONI *La Zucca*, vol. I, p. 364.

Gardano, compositore e musico di origini francesi, avviò la propria attività di editore musicale a Venezia a partire dall'11 maggio 1538.[29] Questi fu in stretti rapporti con Nicolò Franco, giunto nella laguna nel 1536 e del quale pubblicò le *Pistole vulgari* (1538),[30] tra le cui missive alcune si limitano a menzionare Gardano, altre accennano alle sue difficoltà linguistiche con l'italiano, altre ancora si rivolgono direttamente a lui e ne elogiano l'attività di musico. È proprio lo stesso Franco, in una lettera a Valerio Negron del 20 giugno 1537, ad informarci che Gardano aveva fondato a Venezia una scuola di musica, sulla quale però non ci sono pervenute altre informazioni.[31] Anche il patrizio veneziano Antonio Zantani († 1567),[32] insieme alla moglie Elena Barozzi,[33] promosse un vivace salotto culturale il cui intrattenimento musicale era affidato a musicisti quali Annibale Padovano,[34] Baldassarre Donato, Claudio Merulo,[35] Girolamo Parabosco, Adrian Willaert[36] e al suo allievo Perissone Cambio,[37] di origini fiamminghe. Quest'ultimo deve aver rivestito un ruolo importante nello scenario letterario veneziano di metà secolo. Oltre a figurare come uno degli interlocutori del citato *Dialogo della musica,* in occasione della sua morte, sopraggiunta nel 1562, Domenico Venier e Girolamo Fenarolo si cimentarono in uno scambio epicedico che autorizza ad ipotizzare una loro quotidiana frequentazione.[38] La scelta del destinatario da parte di Venier non fu casuale in quanto Fenarolo intrattenne a sua volta una fitta rete di rapporti con i principali interpreti dello scenario musicale veneziano.[39] Non solo nel 1556 indirizzò a Willaert un capitolo satirico,[40] ma fu soprattutto dedicatario del *Primo libro de villotte a quattro voci* (Venezia, Andrea Gardano, 1550) di Antonino Barges, allievo di Willaert e maestro di musica presso la chiesa veneziana di Santa Maria Formosa:

---

[29] Per la datazione faccio riferimento al primo privilegio senatoriale a suo favore consultabile in ASVe, *Senato Terra, reg. 30 (1538-39), fol. 21* (oggi fol. 41). Si ricordi che a quello stesso anno è datato anche il matrimonio con la figlia di Agostino Bindoni, noto editore veneziano (cfr. BERNSTEIN 2002, p. 129).

[30] Per le *Pistole*, rivolte a politici e vari interpreti della classe intellettuale veneziana (come Venier, Barbaro, Speroni, Jacopo Sansovino, Tiziano e Molin), si veda anche cap. II *Girolamo Molin e Venezia,* pp. 43-44.

[31] Per questo cfr. BERNSTEIN 2002, pp. 129-146.

[32] Zantani coltivò anche interessi di natura architettonico-acustica in quanto «a lui […] va attribuita la disposizione pianeggiante e in legno del soffitto della nuova chiesa dell'Ospedaletto, inteso, a quanto pare, a riprodurre la tavola armonica d'uno strumento» (cit. da BRYANT – MORELL 1988, p. 40).

[33] La donna fu apprezzata a Venezia per la sua bellezza: Giorgio Vasari ne realizzò un suo dipinto, come ricorda Pietro Aretino in una lettera di lodi datata Venezia 29 luglio 1542 (cfr. ARETINO *Lettere*, vol. II, n. 421, p. 419); anche Gaspara Stampa ne elogiò la bellezza (STAMPA *Rime* 278, 9 «a la Barozza, a cui nulla è seconda»).

[34] Annibale Padovano (Padova 1527 – Graz 1575), attivo in qualità di organista di San Marco dal 1552; cfr. GARBELOTTO 1961.

[35] Claudio Merulo (Cremona 1533 – Parma 1604), dopo un primo periodo a Brescia, si trasferì a Venezia nel 1557 dove sostituì il defunto Parabosco nel posto di primo organista a San Marco. Lasciò Venezia nel 1584 per trasferirsi a Parma, presso la corte farnese; per l'artista cfr. TIBALDI 2009.

[36] Per Zantani protettore di Willaert cfr. FELDMAN 1993; per il cenacolo musicale di Zantani cfr. FELDMAN 1995, pp. 63-81.

[37] Perissone Cambio (1520 ca. – 1562 ca.).

[38] Mi riferisco ai sonetti *Ben perì suon (qual suona il nome stesso)* (VENIER *Rime* 257) e *Sì mi sento ne l'alma il suono impresso* (FENAROLO *Rime*, c. 38*r*).

[39] Si noti che Fenarolo è indicato come musico nel saggio di MARSHALL 2009.

[40] Nel capitolo il poeta cerca di dissuadere Willaert dall'intraprendere un viaggio nelle Fiandre. Per il testo cfr. *Sette libri di satire* 1560, cc. 193*r*-195*v*. La raccolta antologica ospita altre satire di Fenarolo rivolte a Vettor Ragazzoni contro la corte papale a Roma (cc. 188*r*-190*v*), la seconda è rivolta a Antonio Pace (cc. 190*v*-192*v*) e l'ultima a Domenico Venier (cc. 196*r*-200*v*).

> Io dunque a voi [= Girolamo Fenarolo] che oltre le bellissime litere, et i gratiosi costumi, sete ancho ornato di questa dolcissima virtù, mi sete amico et udite volentieri le mie compositioni, dedico queste mie piccole fatiche (c. n. n.)

Non sfugga che la *Corona* in morte di Annibale Caro, silloge composta da quindici sonetti musicati a cinque voci – nonché uno dei rarissimi casi di florilegio musicale in morte – ospita due soli sonetti veneziani ovvero proprio un altro scambio lirico-epicedico tra Fenarolo e Venier, musicato da Daniele Grisoni, compositore attivo a Venezia dagli anni Sessanta presso San Severo (Castello).[41] All'operazione culturale presero parte anche illustri personalità musicali attive a Venezia presso Ca' Venier, come Andrea Gabrieli, Claudio Merulo, Vicenzo Bell'Havér e Gioseffo Zarlino, membro ufficiale dell'Accademia della Fama.

Nella lirica del XVI secolo è inusuale imbattersi in testi rivolti a musicisti, motivo per cui è rilevante sottolinearne invece la presenza nel repertorio lirico di Venier e dei poeti a lui vicini.[42] Oltre a quello per Perissone, Venier dedicò sonetti al musico Gasparo Fiorino di Rossano e a Franceschina Bellamano, cantante della quale però non ci sono pervenute notizie biografiche.[43] Il sonetto in questione, *Ne 'l bianco augel, che 'n grembo a Leda giacque*, ospita una precisa descrizione dell'attività della donna: [44]

> Con varie voci or questa, or quella corda
> tocca da *bella man* sul cavo legno
> mirabilmente il canto sì al suon accorda. (vv. 9-11)

Un'altra apprezzata cantante per la quale Venier compose un sonetto, non confluito però nell'edizione settecentesca delle sue *Rime*, fu Virginia Vagnoli, moglie del celebre compositore Alessandro Striggio.[45] Nelle serate del cenacolo veniero non mancarono nemmeno cortigiane apprezzate per le loro doti musicali.[46] Tra queste merita almeno un accenno Gaspara Stampa, la cui abilità con il liuto e le cui doti canore furono apprezzate da molti. La donna, oltre ad essere la dedicataria del *Primo libro di madrigali a quattro voci* proprio dell'appena citato Perissone

---

[41] *Corona della morte dell'illustre Signore, il Sig. Comendator Anibal Caro*, Venezia, Girolamo Scotto, 1568, a cura di Giulio Bonagiunta da San Ginesio e con dedica a Giovanni Ferri; per un'edizione odierna si veda FAVA 2001. Per i testi cfr. XIII e XIIIb della *Corona*. Il sonetto di Venier non è incluso nelle sue *Rime* edite nel 1751.

[42] Per esempio Pietro Gradenigo dedicò il sonetto *Questa bella del ciel Serena snoda* (P. Gradenigo *Rime*, c. 43*v*) ad una cantante di nome Serena; Giustinian si espresse in lode di una cantante veneziana di nome Olimpia (GIUSTINIAN *Rime estravaganti* VI, p. 218) e Groto compose un sonetto per volontà di Rosa Levi in lode del fratello compositore (GROTO *Rime* I. 207) e un madrigale dedicato all'insegnamento della musica alla propria donna (GROTO *Rime* III. 44).

[43] Per il primo cfr. sonetto *Purché tu tenti al senso ingordo porre* (VENIER *Rime* 75). Franceschina Ballamano è menzionata per i suoi meriti musicali anche da Pietro Aron nel *Lucidario in musica* (Venezia, Scotto, 1545, c. 32*r*), e da Ortensio Lando nei *Sette libri*, p. 512.

[44] VENIER *Rime* 193. L'identificazione della cantante è offerta dalla Tavola della raccolta *De le rime di diversi nobili poeti toscani* (Venezia 1565) a cura di Atanagi; in coincidenza del sonetto in questione si annota: «Ad una virtuosa donna, che cantava et sonava eccellentemente di liuto detta Franceschina Bellamano: al qual cognome allude nel primo Terzetto».

[45] Per l'identificazione e il testo cfr. SAVIOTTI 1919.

[46] Per la relazione tra la musica e le cortigiane è utile appellarsi alle parole di LAINI 1990.

Cambio,[47] fu ricordata «Gran poetessa et musica eccellente»[48] da Ortensio Lando e riscosse l'apprezzamento di Parabosco che ne ricordò le doti canore:[49]

> Che dirò io di quella angelica voce, che qualhora percuota l'aria de' suoi divini accenti, fa tale sì dolce harmonia, che non pure a guisa di Sirena fa d'ognuno, che degno d'ascoltarla?

L'apprezzamento musicale della poetessa conobbe un suo proseguimento anche nella seconda metà del secolo e varcò i confini lagunari, dal momento che il musico fiammingo Giovanni Nasco le dedicò il madrigale musicato *Taccia lodar chi bella donna intende*[50] e lo stesso fece con il sonetto *Piangete Muse e con voi piange Amore* anche il compositore tedesco Giovanni Lockemburgo.[51]

All'appello non può mancare nemmeno la più giovane Veronica Franco – assidua frequentatrice del circolo Venier – a sua volta promotrice di serate musicali in casa propria, come provano in modo particolare due passi epistolari, testimonianze preziose di dinamiche consuete a Venezia:[52]

> Ho preso ardire di domandarle in favore che le piaccia per alquanti giorni accomodarmi del suo stromento da penna,[53] e se può mai far ch'io l'abbia domani dalle venti ore in poi,[54] nel qual tempo io la prego a degnarsi a venir a onorar con la sua presenza questa mia casa, in occasione che io faccio musica.

e

> A me sarà grazia e favore ch'Ella venga, e massimamente domani alla musica per tempo, perché io, avanti il cominciar del suono musicale, possa, sì come desidero, godere della dolcissima armonia de' soavi ragionamenti di Vostra Signoria.

Alla metà del Cinquecento, le proposte musicali del ridotto Ca' Venier erano per lo più affidate al compositore piacentino Girolamo Parabosco,[55] che non mancò di coltivare raffinati

---

[47] «[…] niuna donna al mondo amar più la musica di quello che fate voi, né altra più raramente possederla e di questo ne fanno fede i mille e mille spirti gentili e nobili, i quali havendo i dolci concenti vostri, e v'hanno dato il nome di divina sirena, restandovi per tempo devotissimi servi» (cit. da CAMBIO *Madrigali*, c. n. n.).

[48] LANDO *Sette Libri*, p. 475.

[49] PARABOSCO *Lettere amorose*, cc. 24*r*-26*r*. Nelle *Lettere amorose* di Parabosco, Gaspara Stampa è dedicataria di tre missive, tutte dai toni encomiastici.

[50] In NASCO *Madrigali*, p. 17. Il fiammingo Giovanni Nasco (1510 ca. – 1561) dal 1547 fu maestro di musica presso l'Accademia Filarmonica di Verona, incarico che abbandonò nel 1551 quando divenne maestro di cappella del Duomo di Treviso.

[51] Cfr. *Secondo libro de le muse a cinque voci*, p. 7. Il testo mette in musica STAMPA *Rime* 86.

[52] Rispettivamente FRANCO *Lettere*, n. IX, p. 48 e n. XLV, p. 109.

[53] Strumento a corda da suonare con il plettro (*penna*).

[54] Le ore si contavano a partire dal tramonto del sole, dunque il riferimento indica il primo pomeriggio.

[55] Una lettera a Venier del 27 luglio 1550 fornisce un limite *ante quem* alla loro collaborazione (cfr. PARABOSCO *Lettere familiari*, c. 4*r*-*v*).

interessi letterari[56] e amicizie con poeti come Molin, Venier, Calmo[57] e Aretino, nonché con pittori quali Tiziano.[58]

Nel medesimo ambiente fu attivo anche Antonio Molino (Venezia 1498 – 1571), conosciuto come il Burchiella e il cui cognome non comporta nessun vincolo di parentela più stretta con il poeta Girolamo. Figura poliedrica e poliglotta, Burchiella si cimentò nel teatro, nella danza, nel canto e nella musica. In più negli anni Trenta fondò, insieme a Giovanni Armonio Marso,[59] un'accademia musicale, sulla quale però le notizie sono pressoché nulle. La sua partecipazione al circolo Ca' Venier è suggerita dalla sua scelta di dedicare alcune delle sue *Greghesche* – perfettamente rispondenti ai gusti dialettali del *milieu* veniero[60] – a donne celebrate anche da altri intellettuali del sodalizio come nei casi della già menzionata Virginia Vagnoli,[61] Irene di Spilimbergo e Cinzia Braccioduro-Garzadori, per le quali si espressero Molin, Verdizzotti, Venier, Gradenigo e Fenarolo.[62]

Dedicatario di raccolte madrigalistiche da parte di Andrea Gabrieli e Filippo da Monte,[63] il Burchiella coltivò una proficua sinergia intellettuale soprattutto con Lodovico Dolce, curatore dei suoi *I fatti, e le prodezze di Manoli Blessi strathioto* (Giolito 1561). Nel 1565 Molino contribuì alla messa in scena della *Marianna* dolciana, collaborazione riproposta l'anno successivo in occasione delle *Troiane*.[64] La familiarità con il teatro e la sua vicinanza ad autori come Calmo e Beolco hanno spinto gli studiosi ad annoverare anche il suo nome tra i fondatori dell'esperienza della commedia dell'arte, i cui germogli iniziarono a fiorire proprio nella seconda metà del Cinquecento. Infine, l'apprezzamento per le sue qualità musicali trova attestazione anche nelle *Piacevoli Notti* di Straparola che – oltre a includerlo come uno dei protagonisti – non manca di elogiarne le capacità polistrumentali.[65]

---

[56] Al suo esordio letterario con le *Lettere amorose* (Venezia, Giolito, 1545), seguirono la pubblicazione di *Rime* (1546, 1547 e 1555), di *Madrigali* (1551), oggetti di studio in tempi recenti di Nicola Longo. Nel 1548 pubblicò anche *Il tempio della fama in lode di alcune gentildonne veneziane*, per i tipi di Comin da Trino, e non mancò di cimentarsi anche nella drammaturgia, componendo sette commedie in prosa, una in versi e una tragedia. All'elenco si aggiungano anche una *Favola di Adone* in ottave, due canti in ottave di un poema cavalleresco incompiuto e *L'oracolo* (Venezia, Griffio, 1551), libretto di oroscopi e indovinelli. L'opera più fortunata di Parabosco, però, coincide con i *Diporti*, per i quali cfr. *infra*. Per uno studio del profilo poetico di Parabosco segnalo il lavoro di ANDREANI 2014.

[57] Sulla vicinanza alla musica dell'attore e drammaturgo si veda MAZZINGHI 1984.

[58] Per questo rimando a COLIN SLIM 2002.

[59] Poeta e musico della Cappella ducale di San Marco, dispensato dal servizio il 22 novembre 1552. Raffinato conoscitore della letteratura latina, fu apprezzato soprattutto per i suoi meriti poetici da Andrea Gabrieli, Pietro Bembo e Lodovico Domenichi; cfr. il ritratto biografico a cura di QUATRUCCI 1962.

[60] Per uno studio delle greghesche di Antonio Molino cfr. DONNELLY 2014, dove a p. 151 scrive: «It is very likely that [Antonio] Molino and his associates produced many of the greghesche in the 1564 anthology for precisely this context, and that Venier is the deliberately unnamed patron of the publication».

[61] La raccolta di *Greghesche* di Antonio Molino (1564) ospita tre componimenti dedicati ad una cantante di nome Verzinia, con ogni probabilità Virginia la già citata Virginia Vagnoli.

[62] Per Cinzia cfr. cap. V. 6. 1 *I silenzi editoriali*, pp. 287-291. Per Irene, segnalo suo componimento epicedico in dialetto veneziano, in quartine, *Sia maladeta chesta ria poldruna*, conservato nel ms. Marc. IX, 173 (= 6282) ed oggi edito in QUARTI 1941, vol. I, p. 64.

[63] Mi riferisco a *Secondo libro di madrigali* di Gabrieli (Venezia 1570) e *Terzo libro delli madrigali* di Filippo da Monte (Venezia 1570), dove Burchiella è apostrofato «Padre della musica».

[64] Per il rapporto tra Dolce e Burchiella cfr. DAMERINI 1965. È noto inoltre che Claudio Merulo scrisse gli intervalli musicali per la rappresentazione delle *Troiane* di Dolce presso Ca' Erizzo nel 1566.

[65] «Indi la signora comandò che 'l Trivigiano il liuto prendesse e 'l Molino la viola, e tutti gli altri carolassino, menando il Bembo la carola. (*Terza Notte*)»; «Ed innanzi che al novellare si desse principio,

Uno dei nomi più illustri gravitanti attorno a Campo Santa Maria Formosa fu senz'altro il musico Gioseffo Zarlino (Chioggia 1517 – Venezia 1590),[66] raffinato profilo intellettuale e conoscitore del greco, dell'ebraico, della grammatica, della geometria e della filosofia. La sua biblioteca fu descritta da Francesco Sansovino come una delle più ricche del Veneto del suo tempo.[67] Il suo inventario, che elenca circa un migliaio di volumi, venne venduto dopo la sua morte ai Frati Domenicani dei SS. Giovanni e Paolo.[68] In contatto con il filosofo Francesco Patrizi e amico di Tintoretto, il compositore fu apprezzato anche da Andrea Palladio ed è noto per essere stato maestro di Vincenzo Galilei, che studiò con lui a Venezia negli anni Quaranta e da cui prese in seguito le distanze.[69] Zarlino fu spesso coinvolto in occasioni pubbliche, come le musiche per la celebrazione in occasione della vittoria di Lepanto (andate perdute) e fu autore del concerto proposto per il soggiorno veneziano di Enrico II re di Francia nel 1574.[70] Ai fini della nostra ricostruzione, interessa soprattutto sottolineare che Zarlino venne incluso ufficialmente nell'esperienza dell'Accademia della Fama,[71] all'interno della quale la disciplina musicale costituiva una delle venti cattedre previste al momento della fondazione[72] e nel cui collegio musicale furono attivi, insieme a Zarlino, anche Francesco da Venezia, Ieronimo Orio e Alessandro Contarini. Inoltre Zarlino, tra i massimi teorici musicali del XVI secolo, nel 1558 diede alle stampe *Le istitutioni harmoniche,* le cui considerazioni teoriche sono allineabili ai principi fondanti dell'Accademia veneziana dal momento che gli argomenti proposti nelle *Tavole* sono spesso sovrapponibili a titoli presenti già nella *Somma*. Tuttavia, a riflettere gli ideali

---

la signora comandò che 'l Molino ed il Trivigiano prendessero i loro liuti ed una cantilena cantassero. (*Notte quarta*)»; «E fatti portare i lironi e accordare, la signora ordinò che il Molino e il Trivigiano cantassero una canzone […] Fu di grandissimo contento a tutti la vaga e dolce cantilena dal Molino e dal Trivigiano cantata e fu di tanta virtù che fece alquanto per dolcezza piangere colei a cui primieramente toccava. (*Notte undicesima*)» e «La signora fece di cenno al Trivigiano e al Molino che una canzonetta cantassero. […] Piacque a tutti la dilettevole canzone dal Trivigiano e dal Molino armoniosamente cantata, e a piena voce la comendarono. (*Notte dodicesima*)».

[66] Imprescindibile è il recente studio di ZANONCELLI 2017.

[67] Insieme alle librerie di Sebastiano Erizzo, Geronimo da Mula, Paolo Paruta, Luigi Gradenigo, Luigi Balbi, Sansovino riferisce che: «E anco copiossissima quella di Aldo Manutio Iunione et piena di cose elette et singolari. E quella di Mons. Gioseppo Zarlino Maestro di Cappella di S. Marco» (cit. da SANSOVINO *Venetia città nobilissima et singolare*, libro VIII, p. 138).

[68] L'inventario, datato 20 febbraio 1590, purtroppo, non fornisce i titoli dei singoli volumi ma testimonia gli strumenti conservati: «un lauto rotto, un clavicembalo cromatico, un manacordo sordo». Per l'inventario cfr. ASVe, *Cancelleria inferiore*, *notai diversi*, b. 43 (1583-1590), *notaio Giovanni Nicolò Doglioni*. Per una trascrizione (e uno studio) cfr. PALUMBO-FOSSATI 1986.

[69] Cfr. BARBIERI 1983, p. 68. Inoltre, secondo la testimonianza di Moderata Fonte, Zarlino fu tra i principali frequentatori di Celio Magno insieme a poeti come Giustinian, Erasmo di Valvasone, Gosellini, Lavezzola, Simonetti, Malombra, Verdizzotti e il grecista B. Partenio (FONTE *Floridoro*, cc. 43*v*-44*r*).

[70] Di questo ci dà testimonianza Sansovino: «Così il re caminando in mezzo del Cardinal San Sisto, et del Doge, andando inanzi i Duchi di Savoia, di Ferrara, et di Nivers, et portandos l'ombrella i predetti Procuratori, il Re entrò in Chiesa, et inginocchiatosi a un scabello coperto di panno d'oro, dinanzi all'Altare grande, fu cantato musicalmente, con gli organi, il Te Deum, et dopo s'andò al Convito, il quale fu veramente da Re, essendosi fatte tuttavia musiche et concerti inauditi, da i più valenti huomini d'Europa, de quali ordinariamente è gran copia in questa Città, et da Mons. Gioseppe Zarlini Maestro di Cappella, et persona di molto valore et bontà, il quale nella theorica et nelle compositioni è senza pari» (cit. da SANSOVINO *Venetia città nobilissima et singolare*, libro X, p. 165).

[71] Per il rapporto di Zarlino con l'Accademia della Fama cfr. FENLON 2016.

[72] Dieci erano destinate alle scienze contemplative (teologia, legge canonica, metafisica, fisica, medicina, geometria, aritmetica, astrologia, musica e cosmografia) e dieci a quelle attive (esercizio delle armi, legge civile, politica, economia, etica, logica, retorica, poetica, storia e grammatica).

sostanziali dell'Accademia della Fama, è soprattutto l'intento enciclopedico dell'opera, affiancato alla scelta linguistica del volgare, aspetti in accordo con il dichiarato intento divulgativo dell'istituzione accademica, a favore di una concezione poliedrica e globale del sapere.[73]

Oltre a Zarlino, pare aver aderito all'Accademia della Fama anche il musico Andrea Gabrieli, il cui nome figura nel collegio dei matematici. La questione ha sollevato dubbi di omonimia e opinioni contrastanti.[74] Per quanto alcuni studiosi si siano esposti a favore,[75] le principali perplessità riguardano questioni di cronologia dal momento che all'epoca il musico aveva soli venticinque anni.[76] Non solleva problemi, invece, il fatto che il nominativo di Andrea Gabrieli sia registrato tra i reggenti del collegio dei matematici insieme a scienziati (geometri, aritmetici, astrologhi e cosmografi) quali Ettore Ausonio e Francesco Tiepolo. Infatti la percepita vicinanza tra scienza e musica nel XVI secolo trova riscontro anche nel caso di Zarlino, incluso tra i matematici del proprio tempo da Bernardino Baldi nella sua *Cronica*.[77]

Infine, Andrea Gabrieli fu coinvolto in una delle più interessanti operazioni culturali della seconda metà del secolo ovvero l'allestimento dell'*Edipo Tiranno* di Sofocle, opera di inaugurazione, il 3 marzo 1585, del Teatro Olimpico di Vicenza, progettato da Andrea Palladio per l'Accademia Olimpica.[78] L'evento culturale raccolse l'impegno di grandi interpreti del panorama artistico della Serenissima del tempo: il volgarizzamento dal greco fu curato da Orsatto Giustinian,[79] il corago fu il veneziano Angelo Ingegneri, amico carissimo di Tasso. Luigi Groto invece impersonò Edipo, così come Giovan Battista Verato e sua figlia Tiresia e Giocasta; infine, come costumista, fu coinvolto il pittore e poeta dialettale Giambattista Maganza (forse coadiuvato dal figlio Alessandro).[80] Il tutto fu coordinato da Gian Battista Guarini, la cui partecipazione attiva – dalla scelta del testo da rappresentare a indicazioni pratiche circa l'illuminazione artificiale – è stata dimostrata da Stefano Mazzoni in tempi

---

[73] *Le istitutioni harmoniche nelle quali, oltra le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, d'historici, et di filosofi* (Venezia, [Pietro da Fino], 1558), a cui seguirono altri due trattati sul medesimo argomento editi rispettivamente nel 1571 e nel 1588. Di qualche interesse ai fini del nostro capitolo è ricordare la critica mossa da Zarlino alla musica coeva, colpevole di aver perso quella unione tra musica e poesia propria della tradizione classica (*Istitutioni*, p. 364 [*recte* 369]). Cecchi riconosce nel pensiero di Zarlino possibili influenze delle *Prose della volgar lingua* di Bembo, nella convinzione anche bembiana che la forma di un testo debba essere vincolata al suo contenuto (CECCHI 1998, p. 569).

[74] Colgo l'occasione per ribadire l'infondatezza dell'ipotesi di parentela tra il musicista e il filosofo Trifon Gabriele, sostenuta invece da LOWINSKYM 1982, pp. 131-137.

[75] Tra questi CAFFI 1854-1855, vol. I, p. 169.

[76] Di questa opinione è MORELL 1987, p. 21.

[77] BALDI *Le vite dei Matematici*, pp. 542-558.

[78] Non si manchi di accennare al precedente importante della messa in scena della *Sofonisba* di Trissino per opera dell'Accademia Olimpica, nel 1562, con apparato scenico di Palladio.

[79] Per il testo della traduzione e uno studio si veda FORESE 1984. Il saggio ospita anche una lettera di Filippo Pigafetta che descrive la rappresentazione sofoclea messa in scena nel 1585.

[80] Maganza dedicò a Domenico Venier il componimento *Se ben te t'arecuor di Magagnò* (in MAGANZA *Rime*, vol. I, cc. B1*r*-B3*v*); nella stessa raccolta è conservato, alle cc. F8*r*-G1*v*, anche *Dover'hom, che n'ha pa, no* del poeta Menon con dedica a Venier. Sempre di Maganza segnalo anche il componimento *Quel gran Speron, che se po' dir che 'l sia*, dedicato a Marco Gradenigo per ringraziarlo dell'omaggio de, come recita il paratesto, «i bie Sonagitti, e le belle Canzon del Clarissimo Molin» (MAGANZA *Quarta parte delle Rime*, c. 43*r*-*v*). I riferimenti ad un poeta veneziano di nome Molin e del quale, nella seconda metà del secolo, circolava un volume di *Rime* sembrano lasciare poco spazio a dubbi. Lo scritto poetico di Maganza è interessante anche come testimonianza della circolazione dell'opera moliniana nel contesto veneto cinquecentesco.

recenti.[81] Gabrieli, infine, si occupò di musicare i primi quattro cori del dramma, ma è inverosimile supporre che il musico abbia presieduto all'occasione in quanto afflitto da una malattia che, il 30 agosto del 1585, ne determinò la morte.[82] Ciò nonostante, i *Chori* di Gabrieli rappresentano un testo di particolare importanza perché oltre ad essere l'opera ultima del celebre musicista coincidono anche con l'unico esempio pervenutoci di musica a stampa destinata ad accompagnare rappresentazioni rinascimentali di tragedie.

III. 2 *Girolamo Molin, «gentilhuomo amator de i virtuosi»*

L'ambiente culturale finora tratteggiato mette in luce una trama così fitta di relazioni da rendere quasi doveroso riflettere anche sul ruolo di Girolamo Molin, tanto più se si dà fiducia alle parole di Verdizzotti:[83]

> Tra le molte prattiche, che egli [= Molin] haveva nella maggior parte dell'età sua come ogni sorte di gentil'huomo virtuoso et honorato, et ogni artefice raro, et eccellente di qualche arte nobile, come di Musica, della quale egli sommamente intendendosene si dilettava, di Pittura, et di Scoltura, et di persone di militare disciplina intendenti [...]. (*Vita*, c. ÷8*v*)

Non soltanto il poeta è detto grande estimatore dell'arte musicale, ma l'espressione *intendendosene* suggerisce una familiarità capace di andare al di là del semplice apprezzamento. Questa potrebbe essere stata alimentata anche dai fitti rapporti di Molin con Trissino, il quale riconobbe nella teoria musicale una dottrina di grande interesse e di cui si ravvisano tracce nelle puntuali annotazioni di carattere musicale all'interno delle sue opere.[84]

Innanzitutto, Molin riscosse la stima di Parabosco che, oltre ad essere coinvolto attivamente nel ridotto Ca' Venier, fu soprattutto primo organista a San Marco dal 1551. Questi non solo lo incluse come protagonista dei propri *Diporti* (1550)[85] ma scelse di sottoporgli i propri scritti per averne un giudizio intellettuale:[86]

---

[81] Cfr. MAZZONI 2010, pp. 98-102.
[82] Per uno studio sulla messa in scena cfr. MAZZONI 2013 e PIRROTTA 1995.
[83] Il profilo si allinea a quello proposto per Giorgio Gradenigo nella dedicatoria firmata da Dolce all'edizione giolitiana del *Cortigiano* del 1569: «V. S. [...] non meno è bello scrittore, che parlatore; e, che in pochi si suol vedere, riesce non. Meno in parole legate, che sciolte. Si diletta appresso di pittura, e di musica, e d'ogni arte nobile: nelle quali tutti dimostra a giudicio singolarissimo» (c. *ii*r*).
[84] Per la presenza e l'influenza della musica nell'attività letteraria di Trissino rimando a CATTIN 1980.
[85] Senza commettere l'errore di fraintendere una testimonianza letteraria con una prova documentaria, non passi inosservato che, proprio al nostro poeta, Parabosco attribuisce anche l'unico riferimento vagamente musicale dell'opera ovvero un motto su un musicista: «Disse il Molino: – A questi giorni uno, a mio giudicio acutissimo, ne fu detto da un giovane musico in questa terra, che sonando un suo istrumento in presenza d'alcuni uomini di qualche qualità, tutti d'accordo insieme per farlo dir qualche cosa (che sapevano, che egli è acutissimo e liberissimo nel parlare, quando altri gli ne dà occasione) gli dissero, che un altro sonava meglio di lui; a i quali voltatosi, prestamente egli rispose: "Certamente, signori, io non so come ciò si possa essere questo, perciò che a me pare ora d'essere uno Orfeo". Fantasticando sopra di questo motto, vennero subito a comprendere che egli aveva loro trattati da bestie; perciò che si dipinge sempre Orfeo quando sona in mezo delle bestie–» (PARABOSCO *Diporti*, Giornata III, *Motti*, p. 268).
[86] PARABOSCO *Lettere famigliari*, cc. 3*v*-4*r*.

[c. 3*v*] Io mando a V. S. i due libri delle mie lettere amorose,[87] le quali tanto più volentier mandarei, quanto manco fossi rissoluto della sua benignità, et amorevolezza verso di me: perché queste per i molti errori che tengono, me ne potrebbeno render certo, ricevendo da lei o corretione, o castigo conveniente: ma perché, con i molti essempi della sua virtuosa Natura, io son sicuro ch'ella m'ama: et se non come buono; almeno come quello ch'ella crede che possa divenire: io gli le mando con qualche vergogna essendo certo di scemarle in gran parte, quella speranza, ch'ella tutto dì dice haver di me: la qual speranza non può esser oca, se nasce in V. S. da gli amorevoli, et saggi ricordi et avvertimenti ch'ella si degna darmi ogn'hora: i quali se io così diligentemente osservassi, come ella ottimamente me li dimostra, io ardirei dire che ella da me d'ogni sua amorevolezza, et cortesia ricevesse guidardone: essendo così immenso il piacere ch'io [c. 4*r*] do ch'ella prende di veder viver al mondo, gli huomini chiari per lo splendore della virtù.

Servitor vostro il Parabosco

Nel *Dialogo politico* di Memmo, già introdotto nel capitolo precedente, non è irrilevante ricordare un passo che l'autore affida alla voce del 'Molin-personaggio'. A proposito della formazione del buon soldato, dopo aver evidenziato l'importanza delle lettere e della filosofia nell'educazione militare, il poeta non trascura di soffermarsi anche sulla disciplina musicale, rivelando una precisa conoscenza del pensiero platonico a riguardo:[88]

E appresso si dia alla musica, tanto lodata dal divin Platone, per dono singolare et per restauro di molte fatiche date da Iddio all'huomo. La quale, con l'armonia et col concento suo, ha forza di eccitar gli animi humani alle armi. Et però sono ordinati i suoni delle trombe et de' tamburi nelle guerre. Ha ancora forza di acquetarli et moderarli con la soavità sua, havendo una certa conformità con gli animi nostri, i quali, per openion di Platone, sono composti i numeri armonici et perciò si sente la musica, come habbiamo detto, haver molto poter in quelli, sì in eccitarli (come in moderarli) et acquetarli. A questa, adunque, si dia il soldato nostro, come una ricreatione, et diporto, quando sarà stanco dalle degne imprese delle armi, over da gli studi più gravi; et appresso non poco commode saranno al soldato le altre sorelle della musica, cioè l'astronomia per conoscer i tempi et gli infusi de' cieli et l'ecclipsi. La cognition de' quali, come per le historie si legge, ha sempre giovato a i soldati et capitani de gli eserciti, et il non saperle è stato di molto danno.

In aggiunta a Parabosco, un secondo musicista con il quale Molin intrattenne rapporti certi fu Ippolito Tromboncino, anche lui membro del ridotto veniero e stimato da personalità quali Aretino, Fenarolo, Stampa, Dolce, Calmo e Francesco Sansovino.[89] Il suo nome è più volte

[87] Sicuramente *Le lettere amorose* di Girolamo Parabosco, edite per la prima volta a Venezia nel 1545. Segnalo che Donato Pirovano suggerisce di intendere la missiva come una dedicatoria (PIROVANO *Introduzione* in PARABOSCO *Diporti*, p. 60, n. 3).

[88] MEMMO *Dialogo politico*, libro III, p. 256. Il passo di Platone è probabilmente PLAT. *Repubblica*, III, 398c. L'importanza formativa della musica è ribadita anche da Girolamo Foscari, vescovo di Torcello, nel suo intervento in risposta a Molin riguardo il modello di buon Principe: «Et però dandosi il Prencipe a gli studi delle lettere, tutti amano et seguitano le lettere: se ci sarà musico, tutti seguiranno la Musica: come per esempio appresso gli antichi, et a' tempi nostri veggiamo essere verissimo» (MEMMO *Dialogo politico,* libro I, p. 27). Vale la pena ricordare che Memmo faceva dire ad uno dei suoi protagonisti del *Dialogo* che è compito del principe essere musico, probabilmente assumendo a modello il doge Andrea Gritti, protettore di Willaert.

[89] Per uno studio della sua attività musicale cfr. NUTTER 1989. Colgo l'occasione per segnalare anche il sonetto *Orbentena a son pur tutto schiario* di Marco Tiene rivolto a Ippolito Tromboncino (in MAGANZA *Rime*, vol. I, c. G77*r-v*).

attestato nell'epistolario aretiniano e, secondo la testimonianza di Atanagi, fu anche maestro di musica di Irene di Spilimbergo, la cui morte raccolse l'impegno artistico dell'intero *milieu* veneziano.[90] La vicinanza tra i due è comprovata soprattutto dalla scelta di Molin di dedicare a Tromboncino ben tre sonetti, unico musicista a godere di un simile omaggio all'interno delle sue *Rime*: il son. 236 esprime versi di lode, e i sonetti epicedici 167-168 furono redatti in occasione della sua morte, da ascrivere alla seconda metà degli anni Sessanta.

Molin ebbe modo di lavorare anche con il padre di Ippolito, Bartolomeo Tromboncino (1470 ca. – *post* 1535), a sua volta compositore attivo a Venezia nei primi decenni del secolo nonché il frottolista più conteso nelle corti primo-cinquecentesche.[91] Il compositore è oggi noto alla critica soprattutto per la messa in musica di una famosa stanza di Ariosto *Queste non son più lacrime, che fuore* (*Orl. Fur.* XXIII 126), data ai torchi nel 1516. Le attestate divergenze rispetto alla stampa ariostesca hanno portato alcuni studiosi ad ipotizzare una preziosa stratificazione variantistica d'autore, mentre altri si sono espressi a favore di una riscrittura per musica da parte dello stesso Tromboncino.[92]

La certa collaborazione tra il musico e Molin è comprovata da una lettera che, il 2 aprile 1535, Tromboncino padre diresse al musico Giovanni Del Lago, teorico musicale e sacerdote presso la chiesa di Santa Sofia a Venezia a partire dal 1520, ma il cui vero destinatario sarà da riconoscere proprio nel nostro poeta:[93]

> No(n) potevi haver ricevuto il maggior piacer di quello che io hebbi giovedi sera, i(n) havervi sentito i(n) una v(ost)ra a me stata molto cara et certo mi allegro dogni v(ost)ro be(n) stare honoza(n)tissimo Ms Pre Ioan(n)e V. S. mi richiede la minuta de *Se la mia morte brami* et così molto volu(n)tier ve la mando, ad verte(n)dovi ch'io no(n) la feci se no(n) da ca(n)tar nel lauto cioè senza co(n)tr'alto. P(er) che chi ca(n)tar la volesse il co(n)tr'alto da lei saria offeso. Ma se presta [*sic*] no(n) haveste havuto, gli n'harei fatta una che se ca(n)ta ria a 4 senza i(m)pedir lu(n) latro et alla ritornata mia a Venetia che sera a pri(n)cipio de maggio se accadera gli nefaro una al modo sup(ra) dicto face(n)dovi i(n)terder [*sic*] ch'io fui et sempre sero minor v(ost)ro facendomi pero questo piacere racoma(n)darmi al mag^{co} et gentilissimo gentil huomo amator de i virtuosi ms Hyeronimo molino che Dio cent'e cent'anni in sua gratia lo conservi et a me pre bastano mi racoma(n)diate et a madon(n)a Paula che tutti 4 v'ho scolpiti i(n) core adu(n)que altro no(n) diro no(n) semp(re) a tuttu racoma(n)da(n)domi.
>
> In Vicenza 2 Aprile 1535 | Quello c'ho ditto di sup(ra) Tromboncino

[90] «Quello poi che la S. IRENE apparò nel suono, e nel canto di liuto, d'arpicordo et di viola, et come in ciascun di questi stromenti, oltre al costume, et l'ingegno delle donne, s'appressasse a più eccellenti di quelle arti, mi tacerò ché troppo lunga historia bisognerebbe. Solo durò, che ella in breve tempo sotto l'ammaestramento del Gazza Musico in venetia di non picciola stima, imparò infiniti madrigali in liuto, et ode, et altri versi Latini: et gli cantava con disposition così pronta, delicata, e piena di melodia; che i piu intendenti e ne meravigliavano. Ultimamente, havendo conosciuto per lo canto d'alcuno scolare del Tromboncino, musico perfettissimo della nostra città, che quella maniera di cantare era più armoniosa e soave delle altre, senza altro indirizzo che quello del suo naturale istinto et del proprio giuditio, apprese et cantò molte delle cose sue non meno gentilmente et dolcemente che si facessero gli scolari del predetto maestro» (cit. da *Spilimbergo* 1561, c. A6*v*). Segnalo anche l'utile studio di CAVALLINI 2005.

[91] Non è, forse, troppo didascalico distinguere tra due grandi stagioni di musica profana nel Rinascimento: quella della *frottola* (dalla seconda metà del XV agli anni Trenta del XVI secolo) e del *madrigale* (predominante per il resto del XVI secolo).

[92] Per la questione rimando a GENOVESE 2017, pp. 121-122 e rimandi bibliografici.

[93] La lettera è conservata nel ms. Vat. Lat. 5318 della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 188*r*. A c. 188*v* si legge l'indicazione del destinatario: «Alo Et.^{ti} Ms. Pre Ioanne da lago | honorat(n)dissimo mio i(n) cale a presso | Santa Sufia | in Venetia». Del testo ho proposto una trascrizione diplomatica. La lettera è trascritta e commentata in BLACKBURN – LOWINSKY – MILLER 1991 alle pp. 201, 869, 897-907.

La lettera presenta almeno due elementi di interesse. Innanzitutto, il passo testimonia la vicinanza tra Molin e l'ambiente musicale lagunare dal momento in cui il congedo si rivolge «al magnifico et gentilissimo gentilhuomo amator de i virtuosi ms Hyeronimo molino», passo significativo poiché il termine *virtuosi* è comunemente riferito, all'epoca, ai *musicisti*. In secondo luogo, dall'epistola risulta che Molin avesse cercato di ottenere la composizione in musica, a quattro voci, di una propria frottola, *Se la mia morte brami*, e della quale Tromboncino in mancanza di tempo sufficiente propone una partitura senza contralto. La precisazione del musico circa la natura tempestiva della richiesta insinua il sospetto che Molin chiedesse il lavoro per una specifica occasione, di natura privata o pubblica. A partire da questa lettera, Martha Feldman ipotizza che «Molino himself may have performed solo song», ipotesi che parrebbe trovare sostegno in alcuni versi di Venier e della Stampa riferiti a Molin.[94] Il componimento in questione, che non figura né in *Rime* 1573 né negli stampati musicali di Tromboncino, deve essere stato destinato soprattutto ad una *performance* orale e pare essere andato perduto.[95] Segnalo, tuttavia, di aver rinvenuto un madrigale musicato dall'identico *incipit* in una raccolta del famoso compositore napoletano Carlo Gesualdo (1566 – 1613) e di cui offro trascrizione:[96]

> Se la mia morte brami
> Crudel del Crudel lieto ne moro
> e dopo morte ancor te solo adoro
> ma se vuoi ch'io non t'ami
> *ch'io non t'ami.*
> Ahi che a pensarlo solo
> il duol m'ancide e l'alma fugge *e l'alma fugge* à volo
> *à volo e l'alma fugge a volo l'alma fugge a volo!*

Gesualdo soggiornò a Venezia intorno al 1593, dove ebbe modo di collaborare da vicino con Giovanni Gabrieli, nipote di Andrea Gabrieli. Non è inverosimile pensare che il compositore partenopeo possa essersi imbattuto in un manoscritto circolante contenente, fra gli altri, il testo di Molin e abbia provveduto a musicarlo a sua volta. Il fatto che il componimento di Gesualdo non specifichi il nome dell'autore del testo poetico potrebbe suggerire, in un primo momento, che lo stesso Gesualdo non ne fosse a conoscenza, ma è coerente in realtà con l'uso prevalente negli stampati musicali cinquecenteschi di lasciare i profili verbali adespoti. Infine, si dica anche che è quanto meno inverosimile pensare che Gesualdo in persona sia anche l'autore delle parole del madrigale *Se la mia morte brami* in quanto all'epoca il musicista era di solito autore solo del brano musicale. Ammettendo comunque l'ipotesi inverosimile (ma non improbabile)

---

[94] A seguire i versi in questione: «che suon de le tue note il ciel non empi» (VENIER *Rime* 3, 6) e «Qui convien sol la tua cetra, e 'l tuo canto / Chiaro Signor» (STAMPA *Rime* 261, 12-13). L'argomentazione della Feldman presenta, a mio avviso, alcune fragilità in quanto la studiosa attribuisce ai versi un esclusivo valore letterale forse troppo ingenuo. Non si può escludere, invece, che la terminologia musicale dei versi abbia una consueta funzione metaforica. Per le osservazioni della studiosa cfr. FELDMAN 1995, p. 115.

[95] Inutile si è rilevato anche un controllo sulla produzione di Bartolomeo Tromboncino.

[96] In GESUALDO *Madrigali*, cc. 187*v*-189*r*. Ho riportato in corsivo le ripetizioni dovute alla messa in musica ma verosimilmente da espungere in un ipotetico componimento letterario alla base. Colgo l'occasione per precisare di aver adottato un criterio diplomatico nella trascrizione di tutti i madrigali musicati citati nel capitolo.

di essere di fronte ad un testo non moliniano ma di identico attacco lirico,[97] si deve accettare anche l'eventualità opposta di trovarsi invece di fronte ad un inedito componimento da restituire al poeta e – con le dovute distanze – a Tromboncino.

Nella lettera in questione, Bartolomeo Tromboncino chiede al musico Giovanni Del Lago[98] il favore di essere introdotto presso il poeta. È plausibile immaginare che Molin fosse, in qualche modo, il protettore di Giovanni Del Lago, tanto più che quest'ultimo dedicò al nostro poeta un complesso trattato di teoria musicale – in forma epistolare con altri musici del tempo – redatto tra il 1535 e il 1538 e di cui possediamo solo un esemplare manoscritto vaticano.[99] Di una certa importanza per il nostro discorso è la lettera dedicatoria posta in apertura dell'opera:[100]

> Al Mag.co Messer Girolamo Molino patriccio venetiano patrono honorandissimo
>
> È istinto naturale mag.co sig.r desiderare quello che à se proprio si conosce simile, sendo adunque una signoria di virtù piena, et tra gli altri per ciò celebrata, merita non solamente la dedicazione delle presenti epistole, nelle quali si contingono diversi dubbi di Musica, ma esser esaltata ad ogni altro honore. Et certo si vede che pochi al dì d'hoggi si trovano (come voi) dottata non solamente di tale scienza, ma anchora di gentilezza, et costumi ornato. Onde per non trovare a chi meglio si possino tali dubbi rimettere ad esser giudicati, et per esser voi quello, il quale nell'arco di musica tiene il primo grado fra le altre virtuti et anchora per mostrare alcuno segno de l'amore, et benivolentia ch'io vi porto per infinite obbligationi, ivi ne fe' uno presente il quale anchora che sia picciol dono a vostra Signoria alla quale maggior più degni si comviano, non dimesso per vostra benigna cortesia vi piacerà accettare questo picciolo dono et saravi grato venendo da uno suo fidelissimo servitore.
>
> Pre. Giovanni del lago

La scelta di dedicare un trattato di teoria musicale a Molin, dotato «di tale scienzia», è senz'altro rilevante perché ci restituisce la presenza di un poeta di raffinate conoscenze musicologiche,[101]

---

[97] È il caso, ad esempio, della ballata *Amor quanta dolcezza* (MOLIN *Rime* 109) e del madrigale *Amor quanta dolcezza* (GERO *Madrigali*, p. 20).

[98] Vale la pena ricordare anche la sua *Breve introduttione di Musica misurata* (Venezia, Fratelli Scotto, 1540), per la quale rimando alla ristampa anastatica DEL LAGO *Breve introduttione,* nel quale è sostenuta la necessità di una congruenza tra la musica e le caratteristiche formali del testo intonato: «Primieramente è da notare, ogni volta che vorrete comporre un madrigale, o sonnetto, o barzelletta, o altra canzone, prima bisogna considerare nella mente, & in quella investigando ritrovare uno aire conveniente alle parole, ut canto consonet verbis» (cit. da DEL LAGO *Breve introduttione,* p. 39). Per uno studio del suo profilo teorico rimando a HARRÀN 1973.

[99] «Epistole composte in lingua volgare nelle quali si contine la resulutione d'e molti reconditi dubbi della Musica: osscuramente trattati da antichi Musici, et non rettamente intesi da Moderni a comune utilita di tutti li studiosi di tale liberale arte novamente in luce mandate dal molto di cio studioso Messer Gioanne del Lago ~~diacono~~ [*sic*] prete nella chiesa di Santa Sophia di Vinegia. Et scritte al Magnifico Messer Girolamo Molino patricio Venetiano» (Ms. Vat. Lat. 5318, c. 1*r*).

[100] Ms. Vat. Lat. 5318, c. 1*v*. Nel pensiero teorico di Del Lago Bonnie J. Blackburn riconosce l'influenza delle teorie musicali greche; per questo, e per la frequentazione da parte del musico dei codici greci della Marciana, cfr. BLACKBURN – LOWINSKY – MILLER 1991*,* pp. 145-146. Marta Feldman, invece, evidenzia nel sistema teorico di Del Lago una concezione ciceroniana del rapporto tra poesia e musica (cfr. FELDMAN 1989, pp. 219-223).

[101] In questa direzione si muovono le «definitioni di musica difinite per il reverendo sacerdote Messer Giovanni del Lago venetiano, titulato in la Chiesa di Sancta Sophia di Vinegia, scritte al Magnifico Messer Girolamo Molino, patritio veneto, patrono suo honorandissimo» alle cc. 110*r*-115*v* del citato

che proiettano inevitabilmente una diversa luce interpretativa anche sui suoi testi, come si dirà meglio nel prossimo paragrafo. Il trattato non vide mai la stampa forse per la sopraggiunta morte del musico nel 1544 o, con tutta probabilità, per le scarse possibilità economiche di Molin che verosimilmente avrebbe dovuto provvedere a sostenerne le spese editoriali. Di qualche interesse è, però, la storia del manoscritto vaticano dal momento che sappiamo essere appartenuto a Paolo Manuzio, probabilmente su concessione di Molin che a sua volta deve aver ereditato il testo dal musicista in persona.[102] Da ultimo, la connessione tra Molin e Del Lago è confermata anche da un'altra lettera, di anonimo[103] e senza data, rivolta al musicista:[104]

> Reverendo Messer Pre Zuane mio honorando,
> il molto magnifico mio signore et compradre [*sic*] Meser Hieronimo Molino hammi referto con quanto dispiacere V. R. di habbia ditto che io biasimi la musica, quanto sia alieno da lei, dimmandandomi inimico capitale delle muse et dolendosi, sì come lla mi ama, di questa mia falsa et biasimevole openione, il che mi è stato di grandissima molestia, considerando di quanto dishonore me seria se altri risapesse che io fusse alieno dalle muse, havendo sempre fatto professione di amico loro, et che ogni mio costume, ogni mia manera et modo di vivere dipendesse da quelle. [...] Et imperò non volendo io ne lo animo di V. R. lassare questa mala impressione di me, ho volesto con questa mia rozza literuza dimostrarli qual sia la mia openione della musica, che se altrimente qualche volta ne ho parlato, non dela musica ma del modoc he il più delli musici hogidì la usano ho inteso dire, le quali cose son certissimo che V. R. volentieri legerà, perché essendo ella tanto in questa arte eccellente quanto tutta questa cità et Italia grida, et ne è amplissimo testimonio il detto magnifico Messer Hieronimo, li serà apiacer grande legere le lodi di quella arte nella quale ha fatto tanto profitto, se forse non si sdegnerà che a cusì alta impresa se sia messo così basso ingegno come è el mio.

III. 3 *La messa in musica delle sue rime*

Precisato fin da subito che la gran parte della musica polifonica del periodo, sacra e profana, aveva una funzione pubblico-celebrativa, i casi per noi più significativi (e, sfortunatamente, meno documentati) coincidono al contrario proprio con le occasioni di intrattenimento non ufficiale. Però, in entrambe le situazioni, per corredare la melodia di un apparato testuale la musica profana cinquecentesca attinse – abbastanza prevedibilmente – al coevo repertorio poetico a disposizione, prospettiva di indagine che non ci esime dall'affrontare il delicato, quanto problematico, rapporto tra testo letterario e musica.[105]

---

manoscritto vaticano. Queste costituiscono una sorta di dizionarietto di teoria musicale di matrice classica.

[102] Per l'appartenenza del codice a Manuzio rimando a BLACKBURN – LOWINSKY – MILLER 1991, p. 33. Si ricorda che il ms. Vat. Lat. 5318, nel 1761, è stato parzialmente copiato per volere di Padre Martini, in visita a Roma nel 1748, dal copista Elia Baldi. Esiste anche una, sempre parziale, copia viennese del testimone vaticano, voluta da Giacinto Speranza (oggi ms. S.m. 4830 in Österreichische Nationalbibliothek - Vienna).

[103] «The author of this letter is unknown. He is probably one of the members of the literary circle around Girolamo Molino. His knowledge of music is entirely non-technical and seems to have been gathered from various historical and poetical sources» (cit. da BLACKBURN – LOWINSKY – MILLER 1991, p. 925).

[104] L'epistola è conservata presso la Bibliothèque Nationale di Paris, *Fonds Italien* ms. 1110, cc. 5*r*-6*v*; è trascritta e commentata anche in BLACKBURN – LOWINSKY – MILLER 1991, pp. 915-926.

[105] La questione è stata abilmente attraversata da CECCHI 1998.

Appoggiandosi su indizi numerici, l'interesse destato dalla produzione poetica di Molin, fra i compositori di secondo Cinquecento, risulta indiscutibile. Uno spoglio degli *incipit* dei brani messi a stampa nella seconda metà del secolo, insieme al supporto di preziose banche dati,[106] ha permesso di individuare sessantacinque madrigali musicati il cui testo – sempre adespoto – è di indiscussa paternità moliniana. Del poeta sono messe in musica ventotto prove liriche, esclusivamente di registro medio e di argomento amoroso – in linea con le tendenze prevalenti all'epoca – ma di ampio ventaglio metrico: tredici madrigali, cinque ballate minori, sei sonetti, due ballate grandi e due canzonette. Il numero complessivo di musicisti coinvolti è pari a diciotto, per lo più attivi in area veneta nel periodo compreso tra gli anni Cinquanta e Novanta. Ovviamente simili cifre possono risultare poco incisive se messe a confronto con l'enorme successo musicale di autori canonici quali Petrarca, Ariosto, Guarini e Marino.[107] A mio avviso, invece, confermano la loro importanza dal momento che Molin rimane tra gli autori più musicati dell'intero sodalizio veniero, dettaglio non affatto secondario alla luce di quanto evidenziato nei paragrafi precedenti.[108] In breve, per i musici veneti di secondo Cinquecento, Molin – insieme a Gosellini, Groto, Manfredi, Rinaldi e Casoni – rappresentò uno tra i prediletti spunti lirici da cui attingere, anticipando lo smisurato successo musicale dei madrigali tassiani.[109]

Per il nostro discorso è fin da subito utile recuperare la brillante distinzione, proposta da Claudio Vela, tra l'esistenza di una 'poesia *per* musica' e di una 'poesia *in* musica', intendendo la seconda «quella non espressamente composta per la musica ma scelta dai musicisti a posteriori».[110] A quale di queste categorie appartengono i casi di Molin? La situazione è sfaccettata e merita di essere presa in considerazione nella sua poliedricità. Preliminarmente, è fondamentale chiedersi, sin dall'inizio, da quali canali i musici ricavassero i testi da intonare. Le principali modalità, mi pare, si riducono a tre:

> i) Da edizioni poetiche a stampa, spesso antologiche, di dominio pubblico.
> ii) Da manoscritti ottenuti direttamente dagli autori o di circolazione autonoma.
> iii) Da composizioni musicali precedenti.

I florilegi poetici di metà XVI secolo rappresentano il punto di partenza per la gran parte delle poesie musicate cinquecentesche, in virtù di due aspetti: la popolarità dei testi (così come degli

---

[106] Di grande utilità si è rivelato RePIM, il *Repertorio della Poesia Italiana in Musica (1500-1700)* a cura di Angelo Pompilio (http://repim.muspe.unibo.it) e il *Nuovo Vogel* (E. VOGEL, A. EINSTEIN, F. LESURE, C. SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Pomezia, Staderini, 1977).
[107] Per un inquadramento sulle scelte liriche dei madrigalisti del XVI secolo cfr. BIANCONI 1986.
[108] Per esempio, Costanzo Porta intonò il madrigale di Giorgio Gradenigo *Amorose viole che spargete* (a questo si è dedicato un poco BALDUINO *Appunti sul petrarchismo*, cit., in BALDUINO 2008, pp. 37-38); Domenico Venier la cui stanza *Gloriosa, felic'alma, Vinegia* (*Rime* 198) fu musicata da Baldissare Donato nel 1550 (*Napolitane et alcuni madrigali a quattro voci da lui nuovamente composte*, Venezia 1550) – per uno studio su quest'ultima cfr. ROSAND 1977. Sempre di Venier, da Costanzo Porta, nel *Secondo libro delle Muse a cinque voci* (Venezia 1559), fu intonato anche il sonetto *Giovane illustre alteramente nato*, in lode del Duca di Ferrandina; segnalo che quest'ultimo è analizzato in PIPERNO 2001, pp. 171-174, dove però il destinatario è impropriamente identificato in Francesco Maria I Della Rovere.
[109] Per il rapporto tra Torquato Tasso e la musica cfr. BALSANO – WALKER 1988; per l'elenco completo dei suoi testi musicati si rimanda a VASSALLI 1988.
[110] Cfr. VELA 1989, p. 408.

autori) e la facile accessibilità ai componimenti. A rigore, questo canale non interessò Molin giacché, come si è già sottolineato, non fece pubblicare quasi mai i propri scritti nelle miscellanee di metà secolo. Tuttavia le sue *Rime* del 1573 devono aver goduto di una certa notorietà (e quindi circolazione) nel contesto veneziano degli anni Settanta dal momento che è proprio da questa edizione che attinsero i principali musicisti attivi nella Venezia del decennio:

- 1574: Dalla Casa (6 testi) e Andrea Gabrieli (3 testi);
- 1575: Dragoni (1 testo);
- 1577: Di Monte (1 testo);
- 1578: Massaino (4 testi);
- 1578: Pordenon (2 testi).

Una collazione tra i testi degli appena citati stampati musicali e l'edizione del 1573 rivela una pressoché totale aderenza al modello originario (salvo sporadiche corruttele).[111] Tuttavia, non ci si faccia ingannare da una simile tendenza. Infatti un'indiscutibile vicinanza nel profilo verbale non comporta, automaticamente, una rigida *adesione* all'antigrafo lirico. Lo scarto è ben esemplificato nel caso del madrigale dialogato *Alma d'amor gioiosa hor che sospiri?* (MOLIN *Rime* 125), restituito in maniera completamente diversa dai musici Dragoni[112] e Massaino:[113]

DRAGONI 1575, p. 30:

Alma d'amor
per soverchio diletto,
per soverchio diletto,
dov'ha troppo affetto;
dov'ha troppo affetto,
Sperar men de l'obietto:
sperar men de l'obietto
da continuo sospetto.
O novo e strano effetto,
falsa amorosa voglia,
se dal suo maggior ben nasce la doglia.
O novo e strano effetto,
falsa amorosa voglia,
se dal suo maggior ben nasce la doglia.

MASSAINO 1578, p. 22:

-Alma d'amor gioiosa *d'amor gioiosa* hor che sospiri?
-Per soverchio diletto;
-Dunque il piacer d'amor reca martiri?
-Sì, dov'ha troppo affetto;
-A suoi maggiori desiri?
-Sperar men de l'obietto:
-Et, s'huom la speme adempie, *Et, s'huom la speme adempie,* onde i sospiri? O*nde i sospiri?*
-Da continuo sospetto;
O novo e strano effetto,
falsa amorosa voglia,
se dal suo maggior ben
se dal suo maggior ben
nasce la doglia.

Limitando le considerazioni al profilo verbale delle musicazioni, Massaino mantiene inalterato l'andamento dialogico distintivo del testo di partenza, mentre in Dragoni vengono eliminati

[111] Qualche esempio: madrigale *Chi crede Amor de' tuoi diletti ir pago*, v. 6 morso MOLIN 1573] merso DALLA CASA 1574; canzonetta *Voi mi teneste un tempo*, v. 2 modi MOLIN 1573] nodi DALLA CASA 1574 e v. 8 ruppe MOLIN 1573] ruppi MASSAINO 1578.
[112] Giovanni Dragoni (Meldola 1540 – Roma 1598) dal 1576 fu maestro di cappella presso la Basilica di San Giovanni Laterano, incarico che mantenne per tutta la vita; per maggiori dettagli cfr. la voce enciclopedica redatta da CRISPOLTI 1992.
[113] Tiburzio Massaino (Cremona 1550 – 1609 ca.), dalla vita particolarmente agitata, fu attivo tra l'Emilia, Roma, la Lombardia, Salisburgo e Praga; cfr. il ritratto a cura di GARAVAGLIA 2008.

sia gli interrogativi sia le risposte, alterando così sensibilmente il testo originario e il suo intento complessivo. Nello studio della tradizione musicale delle *Rime* moliniane, dunque, diventa importante ragionare non solo su *quali* testi siano stati intonati ma anche *come*. La prospettiva è di qualche attrattiva sia perché permette di individuare (o meno) rapporti di influenza e discendenza tra i brani stessi – per esempio è evidente che Massaino non possa aver attinto da Dragoni – sia perché conferma quanto il componimento musicato possa portare alla creazione di un prodotto letterario *altro* rispetto all'archetipo lirico. D'altra parte, sarebbe avventato non chiedersi, almeno, se Dragoni non possa aver attinto da una primigenia redazione d'autore manoscritta, oggetto di un'eventuale e successiva rielaborazione, poi confluita nella *princeps* di Molin. Per provare a riflettere intorno alla questione è utile tenere conto anche delle pressoché coeve versioni messe in musica da Dalla Casa (1574), Di Monte (1580), Agostini (1581), Mosto (1584) e Bortolossi (1584):

MOLIN *Rime* 125:

-Alma d'amor gioiosa or che sospiri?
-Per soverchio diletto.
-Dunque il piacer d'amor reca martiri?
-Sì, dov'ha troppo affetto.
-Ma che pon freno a suoi maggiori desiri?
-Sperar men de l'obietto.
-E s'uom la speme adempie, onde i sospiri?
-Da continuo sospetto.
O novo e strano effetto,
falsa amorosa voglia,
se dal suo maggior ben nasce la doglia!

1 gioiosa or che sospiri] *om.* DRAGONI 1575 MOSTO 1584
2 Per soverchio diletto] *om.* DALLA CASA 1574 DI MONTE 1580a AGOSTINI 1581 BORTOLOSSI 1584
3 Dunque il piacer d'amor reca martiri] *om.* DRAGONI 1575 MOSTO 1584
5 che] chi MOSTO 1584
4 Sì] *om.* DRAGONI 1575
4 affetto] effetto AGOSTINI 1581
4 Sì, dov'ha troppo affetto] *om.* DALLA CASA 1574 BORTOLOSSI 1584
5 Ma che pon freno a suoi maggiori desiri] *om.* DRAGONI 1575 DI MONTE 1580a
6 Sperar men de l'obietto] *om.* DALLA CASA 1574 AGOSTINI 1581 BORTOLOSSI 1584
7 E s'uom la speme adempie, onde i sospiri] *om.* DRAGONI 1575
8 Da continuo sospetto] *om.* DALLA CASA 1574 AGOSTINI 1581 BORTOLOSSI 1584
10 falsa amorosa voglia] *om.* MOSTO 1584

Rispetto al madrigale della *princeps*, in quasi tutte le sue versioni musicali si manca di intonare porzioni, se non interi versi. Se però in Dragoni sono stati eleminati i versi dispari, colpisce notare che in Dalla Casa – a cui si allineano Agostini e Bortolossi – al contrario siano omessi proprio quelli pari (vv. 2, 4, 6, 8). Alla luce di una tale complementarietà, è forte la tentazione di attribuire i tagli ai soli musicisti ed escludere, così, l'ipotesi che si possano ascrivere a Molin ben due distinte versioni primitive del testo fra loro perfettamente speculari.

I testi di Girolamo Molin continuarono a destare l'interesse dei compositori anche negli anni Ottanta e Novanta del Cinquecento, periodo in cui oltre alle riedizioni di lavori precedenti

si aggiungono pure nuove attenzioni da parte di Monte, Bianchi, Agostini,[114] Soriano,[115] Mosto,[116] Bassano,[117] Marenzio,[118] Orologio,[119] Ruffolo e Biffi. L'impressione predominante, pero, è che per le musicazioni degli anni Novanta i musicisti non attingano più (o solo) direttamente alla stampa del 1573, ma guardino pure a precedenti trascrizioni musicali di altri, come per gli appena citati Agostini e Bortolossi. A titolo esemplificativo, indugiamo anche un poco su Lucrezio Ruffolo (Guastalla 1550 – 1612 ca.) e Gioseffo Biffi (Cesena ? – 1606 ca.). Il primo visse prevalentemente a Guastalla (Reggio Emilia), al servizio del duca Ferrante II, e non abbiamo notizie di suoi soggiorni a Venezia né di rapporti culturali con l'ambiente lagunare. Similmente Biffi visse tra Milano, la Polonia e la Germania e pure per lui non sono attestati soggiorni veneziani o contatti con il *milieu* finora descritto. Entrambi intonarono un solo madrigale di Molin, pubblicato in forma adespota. Ovviamente non si può escludere a priori che entrambi possano aver avuto fra le mani l'esemplare delle *Rime* del poeta, ma si deve ammettere che si tratta di una congettura quantomeno non ovvia. Entrambi intonarono il madrigale *Questi gigli novelli* (MOLIN *Rime* 106), testo che aveva già goduto di una fortunata tradizione da parte di Pordenon (1578), Soriano (1581), Monte (1581) e Bassano (1585). La versione proposta da Ruffolo coincide quasi perfettamente con quanto tràdito dai musici precedenti, salvo l'omissione del v. 4 e un verosimile refuso tipografico al v. 2. Più interessante è, invece, il caso offerto da Biffi, nel quale i versi centrali differiscono completamente dal testo originario di Molin, tanto nei contenuti quanto nell'andamento metrico di partenza:

MOLIN *Rime* 106:

Questi gigli novelli e queste rose
e questi vaghi fiori,
ch'aprono in queste valli al Sol ascose,
tutti sono favori,
e grazie sol de le luci amorose,
ché può madonna, ove non passa il Sole,
far col guardo fiorir rose e vïole.

---

[114] Lodovico Agostini (Ferrara 1534 – 1590), fu attivo presso gli Este a Ferrara ed ebbe rapporti con Tasso e Guarini; per maggiori dettagli cfr. la voce enciclopedica di NIELSEN 1960.
[115] Francesco Soriano (Soriano 1549 – Roma 1621) fu attivo prevalentemente a Roma; per un quadro biografico cfr. O' REGAN 2018.
[116] Giovan Battista Mosto (Udine 1550 – Alba Iulia 1596), dopo un periodo a Venezia, divenne maestro di Cappella al Duomo di Padova, per poi trasferirsi in Transilvania a servizio del principe Z. Báthory; rimando alla voce biografica di COLUSSI 2012.
[117] Giovanni Bassano (1558 – Venezia 1617) fu uno dei migliori strumentisti attivi a Venezia, dove trascorse l'intera esistenza. Ebbe collaborazioni con Dalla Casa e Andrea e Giovanni Gabrieli; per maggiori dettagli rimando a FANO 1970.
[118] Luca Marenzio (Coccaglio 1554 – Roma 1599) fu tra i più acclamati madrigalisti del suo tempo. Fu vicino all'Accademia dei Filarmonici di Verona e fece di Roma l'epicentro della propria attività culturale. Per la stretta relazione tra Marenzio e Tasso cfr. N. PIRROTTA, *Note su Marenzio e Tasso* in PIRROTTA 1987, pp. 63-79.
[119] Alessandro Orologio (San Giorgio [Friuli] 1555 – Vienna 1633), dopo un lungo periodo di attività a Udine, dal 1580 fu attivo come musico a Praga presso la corte di Rodolfo II; per un'introduzione biografica cfr. COLUSSI 2013 e COLUSSI 2008.

RUFFOLO 1589, p. 10:

Questi gigli novelli e queste rose
e queste vaghi fiori
ch'aprono in queste valli al sol *valli al sol*
ascose
e gratie sol de le luci amorose
che può madonna, ove non passa il Sole,
far col guardo fiorir rose e viole
far col guardo fiorir rose e viole.

BIFFI 1598, p. 20:

Questi gigli novelli e queste rose
e questi vaghi fiori
ch'aprono in queste valli al Sol ascose
Laura rinverde, *Laura rinverde* col suo vag'aspetto,
e qui prende diletto,
e qui prende diletto, prende diletto,
che sola può dove non pass'il Sole,
far col guardo fiorir ros'e viole
far col guardo fiorir ros'e viole, viole, ros'e viole, rose ros'e viole.

La portata dell'innovazione in Biffi si ridimensiona sensibilmente ricordando un antecedente musicale di qualche anno prima:

SORIANO 1581, p. 19:

Questi gigli novelli e queste rose
e tanti vaghi fiori,
ch'aprono in queste valli al Sol ascose, *al Sol ascose,*
scopre e rinverde col suo vago aspetto
et qui prende diletto
l'amata mia Licori
che sola po' dove non passa il Sole,
far col guardo fiorir *far col guardo fiorir* rose e viole
rose e viole
rose e viole.

BIFFI 1598, p. 20:

Questi gigli novelli e queste rose
e questi vaghi fiori
ch'aprono in queste valli al Sol ascose
Laura rinverde, *Laura rinverde* col suo vag'aspetto,
e qui prende diletto,
e qui prende diletto, prende diletto,
che sola può dove non pass'il Sole,
far col guardo fiorir ros'e viole
far col guardo fiorir ros'e viole,
ros'e viole, rose ros'e viole.

È possibile che Biffi avesse a mente il testo di Soriano poiché ne recupera le innovazioni principali: «[…] rinverde col suo vago aspetto / et qui prende diletto», a sostituzione dei vv. 4-5 di Molin. Simile è anche la chiusa, connotata dalla triplice ripetizione in entrambi i casi del sintagma «rose e viole». Non mancano, però, alcune varianti testuali non trascurabili:

v. 2 questi MOLIN *Rime* BIFFI 1598] tanti SORIANO 1581
v. 4 scopre e SORIANO 1581 Laura BIFFI 1598
v. 6 l'amata mia Licori SORIANO 1581 *om.* BIFFI 1598
v. 6 che può madonna ove MOLIN] che sola può dove SORIANO 1581 BIFFI 1598

Se è verosimile che Biffi conoscesse la versione di Soriano, da cui avrebbe ereditato il corpo centrale, è anche vero che provvide a mutarne la struttura metrica – Soriano AbACcbDD e Biffi AbACcDD – riportando il numero di versi da 8 a 7, come nel testo di Molin, ed eliminando la ripetizione al v. 6 della rima B (*-ori*), dunque rimasta irrelata in Biffi.[120] Pur con qualche criticità si potrebbe provare a congetturare una rielaborazione con un intento

[120] Questi interventi, dal fare correttivo, così come l'impiego della corretta lezione *questi* al v. 2, mi fanno pensare che Biffi conoscesse anche una versione intonata del madrigale più fedele all'archetipo lirico e abbia proceduto ad una sorta di contaminazione orizzontale fra le due.

migliorativo da parte di Biffi della versione musicale di Soriano, contaminata orizzontalmente con altre tradizioni del testo. L'ipotesi però non soddisfa il problema interpretativo delle alterazioni testuali attestate dal primo musicista: si tratta di lezioni 'moliniane' legate ad una circolazione alternativa (o anteriore) dell'opera o innovazioni del musico in persona? Accostiamo i due testi:

MOLIN *Rime* 106:

Questi gigli novelli e queste rose
e questi vaghi fiori
ch'aprono in queste valli al Sol ascose
tutti sono favori
e grazie sol de le luci amorose
ché può madonna, ove non passa il Sole,
far col guardo fiorir rose e vïole.

Schema: AbAbACC

SORIANO 1581, p. 19:

Questi gigli novelli e queste rose
e tanti vaghi fiori,
ch'aprono in queste valli al Sol ascose,
scopre e rinverde col suo vago aspetto
et qui prende diletto
l'amata mia Licori
che sola po' dove non passa il Sole,
far col guardo fiorir rose e viole.

Schema: AbAccbDD

Lo schema metrico del madrigale proposto da Soriano non trova riscontro nel *corpus* di Molin, ma è in sé perfettamente accettabile; fra i due testi il profilo rimico è invece quasi identico con l'eccezione della presenza (o meno) della rima *-etto*. Maggiori dubbi sorgono osservando i vv. 4-6 di Soriano, non esattamente rispondenti all'*usus* di Molin. A rigore, nel nostro poeta non sono mai attestati né il consueto termine *'rinverdire'* né le comuni espressioni '*prendere diletto'* e *'amata mia'*; così come il riferimento alla ninfa Licori costituirebbe un *unicum*, tanto più anomalo a fronte della pressoché totale assenza nella lirica moliniana di personaggi e riferimenti bucolico-pastorali.[121] Altrettanto eccezionale sarebbe, sempre in relazione alla poesia del nostro, anche una memoria così esplicita di Petrarca nel richiamo, attestato in Biffi, a Laura. In ogni caso, soprattutto a fronte di una porzione di testo così estesa, non si può affatto escludere che il madrigale di Soriano testimoni una prima redazione d'autore il quale, insoddisfatto del risultato, avrebbe poi continuato nel tempo un *labor limae* lirico, il cui risultato finale coinciderebbe con la versione messa a stampa.[122] L'ipotesi implicherebbe ammettere una circolazione in forma manoscritta della prima stesura, per quanto l'interrogativo su come questa sia arrivata fra le mani di Soriano risulti ancora irrisolto e forse mai sanabile. Il quadro, infine, si complica se si ricorda che Francesco Soriano (Viterbo 1548 – Roma 1621) trascorse la sua intera vita a Roma e, dalle informazioni biografiche a nostra disposizione, non risulta

[121] La ninfa, protagonista della X egloga delle *Bucoliche* di Virgilio, è un nome ricorrente nella tradizione pastorale cinquecentesca. In ambito musicale merita di essere menzionato almeno il madrigale *Dice la mia bellissima Licori* di Guarini, poi intonato da Monteverdi nel 1594.

[122] Infatti: «le stampe musicali conservano talora versioni dei singoli componimenti che rispecchiano uno stadio redazionale diverso, di solito precoce, rispetto a quello vulgato» (cit. da DE SANTIS, *Questioni di prassi ecdotica nell'edizione dei testi poetici musicati da Andrea Gabrieli* in BORGHI – ZAPPALÀ 1995, pp. 57-68: 58). La studiosa aggiunge inoltre: «Nota giustamente Vela che, in considerazione di tale possibilità, le "*lectiones singulares* del testo tràdito da testimoni musicali non possono *de iure* ambire alla dignità di varianti d'autore". È tuttavia difficilmente ascrivibile al musicista una riscrittura integrale, o comunque di ampie proporzioni, di un componimento poetico, il suo intervento lasciandosi sospettare piuttosto in singole sostituzioni lemmatiche o nella mancata musicazione di parti del componimento stesso» (*Ibidem*, p. 58 n. 2).

aver avuto rapporti con nessun interprete del cenacolo veneziano e intonò, proprio come altri, solo questo testo di Molin. Siamo, dunque, di fronte ad un caso che non autorizza ad escludere serenamente l'eventualità, magari, di una (intermediaria) manipolazione da parte di terzi del testo moliniano – adattato ad un filone bucolico e poi filo-petrarchesco – o di una riscrittura connessa all'estro creativo del compositore in persona. Per indagare correttamente quest'ultima possibilità bisognerebbe, però, conoscere almeno un poco il livello di alfabetizzazione letteraria del musicista e verificare se la riscrittura lirica risponda all'*usus* del compositore, aspetti invece sui quali grava ancora una certa ignoranza.

In ultima istanza, rimane da vagliare l'ipotesi che il musicista possa aver attinto direttamente dai manoscritti del poeta. A questa ultima tipologia si devono ascrivere, senza dubbio alcuno, due madrigali intonati da Portinaro e Antonio Molino, comparsi a stampa prima della pubblicazione delle *Rime* moliniane nel 1573. Nei paragrafi precedenti si è già introdotto il Burchiella, pertanto rimane da accennare, almeno un poco, all'altro. Francesco Portinaro, nato a Padova intorno al 1520, trascorse nella città natale gran parte della propria esistenza, dove giunse ad essere maestro di cappella del Duomo nel 1576. In contatto con Torquato Bembo e Ercole e Scipione Gonzaga, Portinaro fu membro, in qualità di maestro di musica, dell'Accademia letteraria e musicale degli Elevati di Padova e dell'Accademia Filarmonica di Verona. Tra le sue composizioni abbondano le rime di Petrarca, Sannazaro, Bembo, Ariosto, ma anche Parabosco, Cassola, Speroni e Nannini. Per quanto non siano documentati rapporti diretti con lo scenario veneziano, è ragionevole pensare che Molin e Portinaro si conoscessero in ragione della comune rete di relazione che li ha visti coinvolti. Inoltre, assunta la frequentazione da parte di Molin dell'ambiente patavino non è improbabile ammettere una circolazione locale di alcuni suoi scritti. Portinaro e Burchiella musicarono lo stesso identico madrigale del poeta e, nel profilo testuale, non si può mancare di sottolineare alcune – per quanto minime – differenze:

MOLIN *Rime* 127:

Come vago augellin, ch'a poco a poco
s'assicura saltar di ramo in ramo
gustando il cibo, onde dal visco è colto,
così fra bei diporti e risi e gioco
donna gentil mi prese al suo dolce amo,
mentr'io gli occhi pascea nel chiaro volto,
ma fur gl'inganni sì soavi e l'esca,
che nulla par che di languir m'incresca.

PORTINARO 1563, p. 6:

Come vagh'augelin ch'a poc'a poco
s'assicura saltar di ram'in ramo
s'assicura saltar di ram'in ramo
gustand'il cib'ond'è dal vischo colto
cosi fra bei diport'e risi'e gioco.
Donna gentil mi prese al suo dolc'hamo
mentre gl'occhi pascea nel chiaro volto *nel chiaro volto*
ma fur l'inganni si soavi e l'esca

MOLINO 1568, p. 4:

Come vago augellin, ch'a poc'a poco
s'assicura saltar di ramo in ramo
di ramo in ramo
gustando il cibo, onde dal visco è colto,
così da bei diporti e riso e gioco
donna gentil mi pres'al suo dolce amo,
mentre gli occhi pascea nel chiaro volto;
ma fur gl'inganni sì soavi *si soavi* e l'esca,

che nulla par che di languir m'incresca	che nulla par che di languir m'incresca,
che nulla par che di languir m'incresca.	*che nulla par che di languir m'incresca*.

Diversamente dal precedente caso di Soriano, Portinaro e Molino erano vicini al poeta ed è, dunque, altamente legittimo riconoscere nelle lezioni alternative delle possibili varianti d'autore. Non mancano però alcune perplessità. Consideriamo, a titolo esemplificativo, le oscillazioni del v. 4, di fronte alle quali è lecito ammettere alcune congetture:

> v. 4 fra MOLIN 1573 PORTINARO 1563] da MOLINO 1568
> v. 4 risi MOLIN 1573 PORTINARO 1563] riso MOLINO 1568

Si può formulare l'ipotesi che Molin, tra il 1563 e il 1568, sia intervenuto sul proprio stesso testo giungendo alla versione poi musicata dal Burchiella. In questa prospettiva il fatto che nella stampa del 1573 si attestino, però, le lezioni del 1563 si può giustificare in due modi: o l'autore stesso è ritornato sui propri passi oppure i curatori dell'edizione postuma hanno attinto impropriamente ad una prima redazione del testo, trascurando invece l'ultima volontà dell'amico e di cui Burchiella sarebbe espressione.[123] In alternativa, non si hanno prove dirimenti per respingere la possibilità che ad intervenire sul testo sia stato il Burchiella in persona, musico letterato, per minime ragioni di ordine musicale.[124] Concludendo, eppure, dinanzi al madrigale musicato nel 1568 non si può nemmeno tacere il sospetto di trovarsi di fronte a lezioni, a ben vedere, banalizzanti (per esempio *risi* è *difficilior* rispetto a *riso*), tali da non autorizzare l'esclusione di refusi tipografici o di una corruzione testuale alla base dell'antigrafo di Antonio Molino.

Leggermente più interessante è invece il caso del v. 3 di Portinaro in quanto propone un'inversione dei termini, «ond'è dal vischo colto», con alterazione semantica di *onde* in *ond'è*. L'idea che possa trattarsi di un semplice refuso tipografico viene respinta da una meticolosa lettura dello spartito e del suo andamento prosodico-sintattico, capace di suggerire al contrario la presenza di una consapevole alterazione verbale da parte del compositore. Infatti, nella partitura musicale di Burchiella la seconda sillaba di *on-de* è associata ad una semplice semiminima (valore ¼), mentre in Portinaro ad una minima puntata (valore ¾), scelta di particolare enfasi coerente con l'interpretazione verbale della vocale finale, *on-d'è*.

Oltre a ciò, una lettura incrociata tra il profilo testuale e l'andamento melodico può rivelarsi utile per suggerimenti interpretativi – magari non necessari a fini ecdotici – ma di qualche significato per un eventuale commento al testo. A titolo esemplificativo, merita di essere sottolineato che Portinaro in coincidenza della parola chiave *gioco* (v. 4) inserisce il più elaborato e virtuosistico melisma dell'intera musicazione, a riprova di una ricercata vicinanza tra parola e sua esecuzione sonora. Può essere di qualche rilevanza, inoltre, osservare anche il rispetto o meno da parte del musicista della prosodia e della sintassi del testo lirico originario. Per esempio, l'evidente scansione *a maiore* del verso di attacco – *Come vago augellin, ch'a poco a poco* (1ª 3ª 6ª 8ª 10ª) – viene particolarmente accentuata dalla riscrittura musicale di Burchiella,

[123] A rigore non si hanno ragioni sufficienti per rifiutare nemmeno l'idea per cui sia stato il Burchiella ad attingere impropriamente ad una versione arcaica del testo di Molin.
[124] Si potrebbe pensare, infatti, che *-f* (labiodentale spirante sorda) sia meno musicale di *-d* (dentale sonora).

laddove la tonica di augell*in* è estesa su un melisma di sette note per un valore complessivo di dieci tempi.[125]

A questo punto del discorso è inevitabile domandarsi se il madrigale *Come vago augellin, ch'a poco a poco* sia stato redatto da Molin con la precisa intenzione che venisse messo in musica. Purtroppo, i pochi elementi a disposizione non consentono di dirimere con sicurezza il problema, ma il quesito ci spinge a riflettere su un altro aspetto fondamentale del discorso ovvero la musicabilità dei testi. Le caratteristiche principali ricercate dai musicisti nei componimenti da intonare erano: la regolarità dello schema metrico; l'articolazione bipartita del testo; la presenza di immagine astratte; la successione di distici e l'esistenza di strutture ritmiche ricorrenti. In questa prospettiva, è utile rammentare le parole di Muzio Manfredi che, nel rivolgersi a Claudio Merulo, scrisse:[126]

> Prima ch'io mi partissi di Italia, avendo inteso che gli desideravate, vi mandai i miei cento madrigali stampati, ed alcune altre mie picciole poesie scritte a mano, di quelle a punto che voi altri musicisti cercate da far loro il canto, cioè brievi, e più di parole che di concetti, e più di parole dilicate e quasi vane che nobili ed espressive. Non so se vi venissero, non ne avendo mai avuta risposta.
>
> (Nansì, 24 marzo 1591)

Come spiega Lorenzo Bianconi, la brevità a cui Manfredi si riferisce non corrisponde solo al numero dei versi totali, ma anche alla maggioranza o meno di settenari rispetto al complessivo numero di endecasillabi e al rapporto tra essi. Nel prodotto poetico il musicista ricercava, altresì, qualità come la leggiadria, la dolcezza, la limitata complessità sintattica e la presenza di rime semplici e piane, iterazioni e l'uso di parole chiave. In questa prospettiva, è legittimo formulare l'ipotesi che il successo in musica delle rime di Molin si possa ricondurre a elementi di intrinseca musicabilità. Precisato che i componimenti moliniani di maggiore fortuna musicale sono i già incontrati *Alma d'Amor gioiosa* e *Questi gigli*, consideriamo un terzo caso emblematico, il madrigale 120:

> Tu mi piagasti a morte
> darmi credendo, Amor, picciol ferita,
> ma lo stral col piacer passò sì forte
> ch'io sento del desio mancar la vita.
> Or questa sola aita
> cheggio in mercè: ch'a lei creder tu 'l faccia,
> però che con pietà fede s'abbraccia.

Intonato da Andrea Gabrieli, Pordenon, Massaino e Di Monte, il testo godette di un certo seguito musicale. Il madrigale affronta un argomento amoroso tradizionale (e poco originale), il cui perno è lo strazio per un sentimento non ricambiato. Il brano propone una veste formale all'insegna della brevità sia per numero di versi complessivi, sette in totale, sia per l'attacco

---

[125] Colgo l'occasione per ringraziare il dott. Francisco Rocca (Fondazione Giorgio Cini di Venezia) per il supporto nello studio degli spartiti musicali.

[126] MANFREDI *Lettere brevissime*, p. 64. Il testo è trascritto, e commentato, già in BIANCONI 1986, p. 340. Non sfugga che la lettera pare testimoniare una netta distinzione tra una poesia destinata ad una stampa musicale da quella destinata ad una fortuna puramente letteraria, concetto su cui torneremo in chiusura di capitolo.

settenario. La ripresa del settenario al v. 5 marca l'articolazione sostanzialmente bipartita del testo, di fatto costruito su due unici periodi sintattici. La tramatura è semplice, aBABbCC, con *combinatio* finale; l'andamento prosodico presenta un pressoché diffuso schema *a maiore* negli endecasillabi, in tre casi con marcati ribattuti di 6ª-7ª (vv. 2, 6 e 7). Nella costruzione del testo non mancano ricercati giochi fonici legati all'allitterazione della bilabiale *-p* e della gutturale *-c*. Interessante è anche la memoria fonica, in isometria, di *A MORte* (v. 1) in *AMOR* (v. 2). Sono da segnalare, infine, i ripetuti troncamenti (*Amor*, *picciol*, *stral*, *piacer*, *mancar*, *creder*), affiancati da iterate parole tronche (*passò*, *mercè*, *pietà*). Il testo si presenta come un madrigale non troppo prevedibile, in realtà, nella sua costruzione (per esempio mancano facili strutture ternarie e isometriche o versi pausati in coincidenza di cesure strofiche). Tuttavia è senz'altro perfettamente rispondente alle condizioni necessarie per un'efficace intonazione musicale, come dimostra nei fatti la sua fortunata ricezione in musica. In ogni caso, a mio parere, sarebbe un po' riduttivo limitare il successo della tradizione musicale di un poeta alla sola musicabilità dei suoi brani. Piuttosto, bisognerà considerare anche il peso di due altri elementi fondamentali ovvero il facile accesso ai testi e la popolarità dell'autore, aspetti di cui la fortuna musicale di Molin sembra essere prova indiretta.

Proviamo ora ad estendere lo sguardo oltre alla scelta dei testi con fortuna musicale, per chiederci piuttosto *chi* abbia scelto di musicare i componimenti del nostro. Non è affatto secondario notare che il musicista ad intonare il più alto numero di poesie moliniane fu il fiammingo Filippo di Monte (1521 – 1603), il compositore più prolifico nella storia del madrigale cinquecentesco. Di Monte incominciò a frequentare Venezia a partire dal 1558, ma non sono attestabili rapporti certi né con Molin né con il cenacolo di Campo Santa Maria Formosa. Sfogliando la produzione montiana salta all'occhio, in netto contrasto con la predominanza dei *Fragmenta* nella tradizione musicale di primo Cinquecento, la pressoché scomparsa di Petrarca[127] e l'inserimento invece di autori contemporanei per lo più desunti dalle recenti antologie giolitine (come Bernardo Tasso, Gian Battista Giraldi e Girolamo Muzio).[128] Tuttavia nel periodo compreso tra il 1580 e il 1585 proprio le *Rime* di Molin, insieme a quelle di Berardino Rota,[129] si rivelarono la sua fonte letteraria prediletta. Da queste il compositore intonò ben venticinque testi moliniani (sedici madrigali, cinque sonetti, tre ballate e una canzonetta), nessuno dei quali presenta varianti significative rispetto all'edizione del 1573.[130] Dalla sezione 'Canzonette e madrigali amorosi' Monte ricava diciannove composizioni, musicando pressoché tutti i madrigali presenti (ne esclude solo tre). Come osserva Cecilia Luzzi, la «modalità con cui Monte attinge alle rime del Molino documenta la sua propensione di questi anni per il genere del madrigale poetico, tutt'altro che abbondante nelle stampe

---

[127] Da Petrarca Di Monte intonò un solo sonetto e un madrigale nell'*Ottavo libro a cinque voci* (Venezia 1586); per la preponderanza di Petrarca nella tradizione musicale di inizio secolo cfr. BIANCONI 1986, p. 328.

[128] Per esempio dal primo volume delle *Rime scelte da diversi autori*, a cura di Lodovico Dolce (Giolito 1553), ricava ventidue testi; dal secondo, a cura di Antonio Terminio (Giolito 1563), otto sonetti e quattro madrigali. Dall'antologia *Stanze di diversi poeti illustri*, a cura di Dolce, ricava e musica trentaquattro stanze.

[129] Da Rota Di Monte intonò, nel complesso, sette sonetti e un madrigale. Come illustrato nella dedica a Girolamo Acquaviva duca d'Atri, fu proprio Venier a sollecitare la pubblicazione delle *Rime* di Rota, congedate per le cure di Dionigi Atanagi presso Giolito nel 1567.

[130] Ragion per cui si può ipotizzare che Di Monte possedesse un esemplare delle *Rime* di Molin o, in alternativa, ne avesse trascritto per suo uso almeno una parte.

letterarie disponibili in quest'epoca ad un musicista».[131] Secondo la musicologa, in altri termini, il protagonismo musicale di Molin si dovrebbe ricondurre al fatto di essersi ampiamente dedicato a forme brevi di scrittura in contrasto con la proposta coeva. Da un lato la presenza di ben 32 testi "brevi" nelle sue *Rime* supporta l'ipotesi, ma è anche vero che Molin non fu certamente l'unico.[132] Negli anni Settanta, e sempre a Venezia, circolavano altrettanti madrigali di Girolamo Parabosco, Luigi Cassola, Girolamo Casoni, Luigi Groto e Girolamo Fenarolo. Per esempio, nelle *Rime* (1574) di Fenarolo – opera gemella al volume di Molin – sono conservati 23 madrigali e ballate minori, ma di questi nessuno fu intonato da Di Monte e, in termini più generali, si può affermare che nessuno dei testi di Fenarolo incontrò una fortuna musicale pari a quella del Molin.[133] Sempre secondo Luzzi, la presenza nel canzoniere moliniano di un'intera sezione dedicata appunto alle 'Canzonette e madrigali amorosi' tradisce non solo «una sensibilità del poeta verso il madrigale poetico,[134] ma anche verso una sua possibile, e consapevole, applicazione musicale», arrivando a suggerire un'eventuale influenza da parte del vicino Parabosco.[135]

Infine, è rilevante sottolineare che anche Andrea Gabrieli, tra i più importanti musicisti del suo tempo, portò in musica alcuni componimenti di Molin.[136] Il ventaglio lirico prescelto dal compositore include pressoché i massimi interpreti poetici del periodo: Tasso, Casoni, Cassola, Colonna, Guarini, Magno, Giustinian, Parabosco, Bembo, Tansillo, Petrarca, Sannazzaro. Dalle indagini condotte finora non risulta che Gabrieli abbia mai intonato alcun testo di Molin prima del 1574; ma, in termini più generali, può essere utile agli studi precisare che, proprio per il volume dei suoi *Madrigali* del 1574, Gabrieli musicò autori a quell'altezza non ancora andati a stampa, quali Magno e Giustinian; infatti «non si può escludere a priori che la cifra poetica dominante del primo libro a sei voci [1574], alieno da sperimentalismi troppo esibiti e incline ad accogliere temi e movenze stilistiche tipiche del petrarchismo bembesco promosso dalla generazione di letterati che dominò la scena veneziana degli ultimi decenni del secolo, derivi, almeno in parte, da un contatto diretto fra Andrea e i poeti che gravitarono nell'orbita dei Venier e del loro cenacolo culturale».[137]

Non si è ancora affrontata un'ultima (ma sostanziale) perplessità. È perlomeno curioso osservare che, a fronte di quanto detto finora, nessuno tra i musicisti frequentati quotidianamente da Molin – con l'eccezione del Burchiella – abbia intonato un suo solo testo. Un minuzioso controllo degli *incipit* attestati negli stampati musicali di Parabosco, Del Lago,

---

[131] Cit. da LUZZI 2003, p. 64.

[132] Merita un accenno la produzione "breve" di Pietro Barignano, in stampa nelle miscellanee veneziane di diversi tra gli anni Quaranta e Sessanta, e autore di quarantuno ballate mono/bistrofiche e quindici madrigali.

[133] Secondo REPIM solo due madrigali di Fenarolo furono messi in musica: *Chi brama di veder beltà divina* (da Claudio Merulo nel 1566 e da Giovanni Contino nel 1569) e *Donna poi che volete* (da Claudio Merulo nel 1566). Non è secondario sottolineare che i testi furono intonati prima della messa a stampa della *princeps* del 1574.

[134] Per gli autori che includono precocemente madrigali nei lori canzonieri cfr. BIANCONI 1986, p. 333.

[135] Cit. LUZZI 2003, p. 63. Segnalo l'edizione a cura di Nicola Longo di PARABOSCO *Madrigali*. Un precedente è rappresentato anche da Luigi Cassola, il primo autore di una raccolta di soli madrigali, pubblicata nel 1544 a Venezia presso Giolito, per le cure di Betussi e con dedica a Pietro Aretino. Significativamente Cassola fu frequentassimo in ambiente musicale: per questo cfr. VELA 1984, pp. 29-65.

[136] Per le scelte letterarie del compositore cfr. GABRIELI 2001.

[137] Cit. da BORIN 2014, pp. 12-13.

Bartolomeo e Ippolito Tromboncino, Padovano, Cambio e Merulo rivela la completa assenza di Molin. Come è possibile conciliare la successiva popolarità in musica dei suoi testi, la sua abituale frequentazione con l'ambiente musicale e l'acceso interesse del poeta per la disciplina con un simile silenzio? Dapprincipio ho pensato che la fortuna in musica del poeta, decollata a partire dal 1574, si giustificasse proprio (e solo) in coincidenza della pubblicazione delle sue *Rime* l'anno precedente. Il volume deve aver rappresentato una base lirica preziosa da cui attingere, in un felice connubio tra la qualità dei testi (facilmente musicabili perché spesso brevi e attenti ai giochi fonici) e l'apprezzamento di cui godeva l'autore in laguna. Inoltre, non deve essere stato ininfluente il fatto che Molin fosse morto nel 1569, aspetto che concedeva piena libertà ai musicisti nella rielaborazione e appropriazione dei brani.

Tuttavia, si ritiene opportuno valutare almeno una seconda possibilità. Lorenzo Bianconi suggerisce di intendere l'epistola di Muzio Manfredi, trascritta sopra, quale fondamentale prova della netta distinzione, nella prospettiva dei poeti, tra componimenti destinati ad una tradizione puramente letteraria e componimenti pensati fin dal principio per una messa in musica.[138] L'idea che potessero esistere due distinti canali di scrittura a seconda del loro consumo proietta una luce diversa sulla paternità dei brani lirici, quasi sempre adespoti, attestati negli stampati musicali dei compositori attivi in Campo Santa Maria Formosa. E se alcuni di questi fossero stati scritti da Molin ma, semplicemente, se ne fossero perse le tracce? Il fatto che questi "supposti" componimenti non siano stati poi inseriti nell'edizione delle *Rime* del 1573 sarebbe coerente con la convincente distinzione proposta da Bianconi tra poesie pensate fin da subito per essere lette e poesie pensate per essere musicate. A supporto di questa tesi, in fondo, si colloca proprio il fondamentale caso della lettera di Bartolomeo Tromboncino relativa alla frottola di Molin *Se la mia morte brami*, dal momento che l'epistola è una chiara testimonianza del fatto che il poeta collaborasse con i musicisti del tempo e scrivesse componimenti '*per* musica' non confluiti nella sua *princeps*.

Quindi, nell'affrontare la connessione tra la scrittura di Girolamo Molin e la sua esecuzione musicale mi pare indispensabile tenere ben a mente le categorie proposte da Claudio Vela. Lo studio del successo '*in* musica' delle *Rime* è significativo senz'altro per la ricostruzione della fortuna dell'autore e per lo studio della circolazione dei suoi scritti, ma riguarda (quasi) sempre una scrittura posteriore alla *princeps* e quindi *post mortem* rispetto all'autore. Più interessante sarebbe indagare invece la scrittura '*per* musica' del poeta, sulla quale imperversa per lo più un ingombrante silenzio. In mancanza di nuove fonti o documenti sarà difficile – se non improbabile – illuminare quest'ultima pista, fumosa e priva di appigli, ma ancora tutta da scrivere.

[138] Per l'ipotesi cfr. BIANCONI 1986, p. 340.

APPENDICE

L'appendice propone sinteticamente i dati relativi alle poesie di Molin che hanno goduto di una tradizione musicale. La tabella è articolata in cinque colonne e i testi sono disposti in ordine di apparizione in *Rime* 1573.

*

LA TRADIZIONE *IN* MUSICA DEI TESTI DI MOLIN[139]

n.	Testi musicati	Forma poetica	Compositori	Forma musicale e fonti
1	*Se tu mi dessi, Amor, tanto d'ardire* (*Rime* 1573, n. 10)	Sonetto	Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1580c, pp. 4-5.
2	*Amiamci, poiché qui cosa non s'have* (*Rime* 1573, n. 14)	Sonetto	Marcantonio Pordenon Filippo di Monte	Madrigale PORDENON 1578, pp. 15-16. Madrigale DI MONTE 1580c, pp. 28-29.
3	*Chi vi mira e non v'ama e non v'onora* (*Rime* 1573, n. 25)	Sonetto	Tiburzio Massaino Filippo di Monte	Madrigale MASSAINO 1578, pp. 11-12. Madrigale DI MONTE 1580c, pp. 20-21.
4	*Deh qual fero destin mi spinse pria* (*Rime* 1573, n. 27)	Sonetto	Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1581b, pp. 12-13.
5	*Soffri cor doloroso* (*Rime* 1573, n. 60)	Sonetto	Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1580c, pp. 16-17.
6	*Piangea cantando i suoi gravi tormenti* (*Rime* 1573, n. 69)	Sonetto	Pietro Antonio Bianchi Alessandro Orologio (solo le terzine)	Madrigale BIANCHI 1582, p. 4. Madrigale OROLOGIO 1589, p. 13 OROLOGIO 1595, p. 10.
7	*Coppia gentil, ch'un dolce foco accese* (*Rime* 1573, n. 92)	Ballata grande	Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1580a, pp. 15-21.
8	*Far non potrai, crudel, ch'io te non ami*	Canzonetta	Tiburzio Massaino	Madrigale MASSAINO 1578, p. 10.

[139] Segnalo che REPIM attribuisce erroneamente a Molin il componimento *La bella donna a cui donaste il cuore*, musicato ripetutamente da Philippe Verdelot e Alessandro Orologio, la cui paternità sarà invece da riportare a Trissino. La confusione è determinata dalla perfetta coincidenza degli incipit tra TRISSINO *Rime* 75 e MOLIN *Rime* 176.

	(*Rime* 1573, n. 96)			
9	*Voi mi teneste un tempo* (*Rime* 1573, n. 98)	Canzonetta	Girolamo Dalla Casa Tiburzio Massaino Filippo di Monte Luca Marenzio	Madrigale DALLA CASA 1574, p. 21. Madrigale MASSAINO 1578, pp. 14-15. Madrigale DI MONTE 1584, pp. 16-17. Madrigale MARENZIO 1587, pp. 24-25.
10	*Che piangi alma e sospiri* (*Rime* 1573, n. 108)	Madrigale	Andrea Gabrieli Filippo di Monte	Madrigale GABRIELI 1580, p. 18 GABRIELI 1586, p. 18. Madrigale DI MONTE 1581b, p. 10.
11	*Quand'io talor mi doglio* (*Rime* 1573, n. 107)	Ballata minore	Andrea Gabrieli Filippo di Monte	Madrigale GABRIELI 1574, p. 25 GABRIELI 1587, p. 26. Madrigale DI MONTE 1581b, p. 5.
12	*Questi gigli novelli e queste rose* (*Rime* 1573, n. 106)	Madrigale	Marcantonio Pordenon Filippo di Monte Francesco Soriano Gio. Bassano Lucrezio Ruffolo Gioseffo Biffi	Madrigale PORDENON 1578, p. 13. Madrigale DI MONTE 1581b, p. 18. Madrigale SORIANO 1581, p. 19. Madrigale BASSANO 1585, p. 10. Madrigale RUFFOLO 1589, p. 10. Madrigale BIFFI 1598, p. 20.
13	*Amor quanta dolcezza* (*Rime* 1573, n. 109)	Ballata minore	Girolamo Dalla Casa	Madrigale DALLA CASA 1574, p. 7.
14	*Ahi chi m'ancide l'alma* (*Rime* 1573, n. 110)	Ballata minore	Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1580b, p. 19.
15	*Se mi toglie la speme* (*Rime* 1573, n. 112)	Madrigale	Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1580b, p. 5.
16	*Or guerra, or tregua, or pace* (*Rime* 1573, n. 111)	Madrigale	Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1581b, p. 6.

17	*La pastorella mia l'altrier mirando* (*Rime* 1573, n. 114)	Madrigale	Girolamo Dalla Casa	Madrigale DALLA CASA 1574, p. 14.
			Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1580c, p. 3.
			Tiburzio Massaino	Madrigale MASSAINO 1587, p. 14.
18	*Amor, chi m'assicura* (*Rime* 1573, n. 113)	Ballata minore	Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1581b, pp. 12-13.
19	*Amor m'accende et io d'arder* (*Rime* 1573, n. 115)	Ballata	Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1577, p. 21. DI MONTE 1580b, p. 16.
			Gio. Battista Mosto	Madrigale MOSTO 1584, p. 20.
20	*Non fuggì Febo sì veloce* (*Rime* 1573, n. 117)	Madrigale	Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1581a, p. 15.
21	*Tu mi piagasti a morte* (*Rime* 1573, n. 120)	Madrigale	Andrea Gabrieli	Madrigale GABRIELI 1574, p. 24 GABRIELI 1587, p. 25.
			Marcantonio Pordenon	Madrigale PORDENON 1580, p. 17.
			Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1581, p. 19. Madrigale *Paradiso* 1596, p. 31.
			Tiburzio Massaino	Madrigale MASSAINO 1587, p. 16.
22	*Come senza timor mai non è speme* (*Rime* 1573, n. 121)	Madrigale	Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1580b, p. 29.
23	*Non m'è grave per voi donna il morire* (*Rime* 1573, n. 119)	Madrigale	Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1580b, 28.
24	*O sia la voglia ardente* (*Rime* 1573, n. 123)	Madrigale	Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1580b, p. 3.
25	*Quando nel cor m'entrasti* (*Rime* 1573, n. 122)	Madrigale	Andrea Gabrieli	Madrigale GABRIELI 1574, p. 20 e GABRIELI 1587, p. 16.
			Filippo di Monte	Madrigale DI MONTE 1580b, p. 21.

26	*Alma d'Amor gioiosa, or che sospiri?* (*Rime* 1573, n. 125)[140]	Madrigale	Girolamo Dalla Casa Giovanni Dragoni Tiburzio Massaino Filippo di Monte Lodovico Agostini Vincenzo Bertolossi Gio. Battista Mosto	Madrigale DALLA CASA 1574, p. 25. Madrigale DRAGONI 1575, p. 30. Madrigale MASSAINO 1578, p. 22. Madrigale DI MONTE 1580a, p. 14. Madrigale AGOSTINI 1581, p. 20. Madrigale BERTOLOSSI 1584, p. 6. Madrigale MOSTO 1584, p. 20.
27	*Chi crede, Amor, de' tuoi diletti ir pago* (*Rime* 1573, n. 126)	Madrigale	Girolamo Dalla Casa Filippo di Monte	Madrigale DALLA CASA 1574, p. 6. Madrigale DI MONTE 1580c, p. 26.
28	*Come vago augellin ch'a poco a poco* (*Rime* 1573, n. 127)	Madrigale	Francesco Portinaro Antonio Molino Filippo di Monte	Madrigale PORTINARO 1563, p. 6. Madrigale MOLINO 1568, p. 4. Madrigale DI MONTE 1581b, p. 7.

[140] Secondo il catalogo REPIM è attestato anche nelle *Compositioni musicali* (1602) di Eteroclito Giancarli, allievo di Ippolito Tromboncino, con incipit *Alma d'amor gradita or che sospiri* (NV 1205-01 e RISM G1836). Non sono però riuscita a consultare direttamente la stampa. Per le *Compositioni musicali* del 1602 segnalo il recente studio di GRIFFITHS 2018.

IV. La struttura dell'opera

Negli ultimi anni la critica ha dato sempre più attenzione all'architettura del libro di rime nel Cinquecento, intendendo la macrostruttura non come un semplice contenitore di liriche ma come la forma attraverso cui definire ed esprimere un progetto di poesia e le modalità della sua fruizione. La questione non è secondaria nemmeno nel caso delle *Rime* di Molin per due ragioni fondamentali. In primo luogo, queste presentano una fisionomia strutturale insolita rispetto all'*habitus* compositivo delle sillogi di metà Cinquecento ed assimilabile piuttosto ai progetti macrostruttuali di inizio Seicento. In secondo luogo, trattandosi di un'edizione postuma è quanto meno doveroso chiedersi se la paternità di una simile articolazione sia o meno autoriale e come tale questione influenzi l'operazione di restituzione filologica e di interpretazione critica della raccolta. Per indagare adeguatamente il problema è dapprima necessaria una breve ricostruzione di contesto.[1]

IV. 1 *Dal "Canzoniere"*[2] *al libro di rime*

È risaputo che i *Rvf*, imprescindibile modello di libro unitario per la compattezza della loro narrazione interna,[3] svolsero una funzione esemplare già a partire dal XV secolo.[4] Tuttavia è solo all'alba del XVI secolo che, con la preziosa supervisione di Pietro Bembo, furono pubblicate per la prima volta le *Cose vulgari* di Francesco Petrarca (Venezia, Aldo Manuzio, 1501), destinate a costituire uno dei momenti editoriali nevralgici per tutta l'esperienza lirica rinascimentale successiva. Il volume, in formato tascabile, è rigorosamente scandito in due sezioni, rimarcate da corrispettive indicazioni paratestuali: «Sonetti et canzoni | di messer | Francesco Petrarcha | in vita | di madonna Laura» (c. ai*v*) e «Sonetti et canzoni | di messer | Francesco Petrarcha | in morte | di madonna Laura» (c. [niii*v*]).[5] Nel Cinquecento, ai *Fragmenta*, indiscutibile modello contenutistico e formale, si guardò spesso anche per organizzare l'allestimento del proprio materiale lirico. Esemplari casi di ripresa del bipartito modello petrarchesco, che risulteranno anche significativi per lo studio qui condotto, sono il *Nuovo Petrarca* di Lodovico Paterno (Valvassori 1560), quadripartito ma, di fatto, calco petrarchesco (*In vita di madonna Mirtia*, *In morte di madonna Mirtia, In vari soggetti* e *Trionfi*);[6] i

---

[1] Per una bibliografia fondamentale sull'argomento: Santagata – Quondam 1989; Fedi 1990; Quondam 1991 (soprattutto il capitolo *Il libro di poesia: tipologie e strumenti*, pp. 99-152); Danzi 1992; Albonico 2006 (soprattutto il capitolo II *Sulla struttura dei 'canzonieri' nel Cinquecento*, pp. 29-46); Bianco – Strada 2001; Carrai 2006; Tomasi 2012 (soprattutto il capitolo *«I più vaghi e i più soavi fiori». Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, pp. 25-94); Tomasi 2015.

[2] Recuperando la definizione di Gorni proposta ne *Le forme primarie del testo poetico*, con 'canzoniere' intendo il «libro di poesia […] in cui sia evidenziabile, a uno o più livelli di testo, qualche intento di organizzazione interna della materia» (cit. da Gorni 1984, p. 508).

[3] Per questo rimando a Signorini 2003 e Cannata 2003. Si ricordi, per l'importanza nel settore di studi, anche Santagata 1989.

[4] Per uno studio sui canzonieri nel XV secolo è indispensabile ricorrere a Comboni – Zanato 2017.

[5] La morte di Laura determina un punto di svolta sostanziale nel percorso dell'io lirico di cui i *Rvf* sono narrazione e, infatti, un analogo bipartitismo si attesta già nel ms. Vat. Lat. 3195.

[6] Laddove Mirzia (mirto) non è altro che il corrispettivo di Laura (alloro); la sezione finale dei *Trionfi* consiste in una riscrittura dell'opera petrarchesca.

Sonetti et Canzoni di Berardino Rota (Giolito 1567), distinti tra la sezione «in vita» della moglie Porzia e «in morte» di lei;[7] e le *Rime* di Giuliano Goselini (Deuchino 1581), con dedica a Domenico Venier, marcatamente bipartite in due sezioni.[8]

Sarebbe tuttavia improprio ricondurre l'intera esperienza lirica del XVI secolo alla sola riproposizione del modello macrostrutturale dei *Rerum vulgarium fragmenta*, trascurando il ruolo canonizzante esercitato anche da alcuni autori coevi. Mi riferisco soprattutto alle *Rime* di Sannazaro,[9] Trissino e Bembo, andate tutte a stampa all'altezza del 1530. Per quanto dissimili fra loro, queste sillogi sono accumunate dalla parziale trasgressione dell'esempio petrarchesco, dal momento che progressivamente rinunciano alla definizione di una coesa narrazione interna a favore di un accostamento, non certo causale ma sicuramente meno organico, di componimenti.[10] Senza aver modo in questa sede di approfondire adeguatamente la questione, si dica almeno che il graduale divorzio dal calco petrarchesco è avvertibile anche nella diversa funzione e fisionomia attribuita loro ai componimenti *omega*. A titolo esemplificativo, Petrarca affida il compito di concludere il proprio canzoniere ad un'imponente canzone spirituale dedicata alla Vergine, solenne nei contenuti quanto maestosa nel registro impiegato. Completamente diversa è invece la strategia conclusiva dei moderni, avvicinabile piuttosto a variazioni metriche e di registro già quattrocentesche.[11] Le *Rime* di Trissino si concludono con due egloghe in endecasillabi sciolti, metro da lui rilanciato e non petrarchesco, di argomento non spirituale; in Sannazaro, invece, il testo di chiusura coincide con un capitolo ternario di registro assolutamente non solenne; mentre, nell'edizione 1548 delle sue *Rime*, Bembo si congeda con una ballata spirituale. Si tratta di piccole diffrazioni dal modello di Petrarca, ma eloquenti all'interno di un'ipotetica storia della confezione e della percezione del libro. Spinte eterodosse andranno ricercate non solo nei grandi maestri della prima metà del secolo, ma anche in poeti meno canonici. Tra questi, nel decennio compreso tra gli anni Trenta e Quaranta, Bernardo Tasso diede alle stampe tre dei suoi cinque volumi degli *Amori*, la cui fisionomia strutturale ha contribuito, secondo Simone Albonico, ad un'importante rottura con il canzoniere tradizionale trecentesco a favore di un innovativo allargamento di modelli e generi.[12] Tutti questi nuovi esempi poetico-editoriali, in breve, favorirono un più generale

[7] In vista di un progressivo divorzio da Petrarca, non sfugga però la sostituzione da parte di Rota della donna irraggiungibile e intoccabile a favore della moglie.

[8] Il primo libro ospita componimenti amorosi che si risolvono in una lirica penitenziale; il secondo raccoglie componimenti d'occasione e, in conclusione, il ciclo funebre in morte del figlio Agrippa (epilogo che suggerisce una memoria dell'allestimento bembiano). Andrà precisato, tuttavia, che questa è l'ultima versione strutturale di un'opera che conobbe, nelle precedenti edizioni, una veste differente.

[9] È ormai dimostrato che la bipartizione in vita/in morte che accompagna le *Rime* di Sannazaro è da ascriversi allo stampatore (si veda DIONISOTTI 1963).

[10] L'edizione 1530 di Sannazaro – comprensiva di 100 testi, l'ultimo dei quali termina proprio il giorno del Venerdì santo (quando i *Rvf* invece hanno inizio) – presenta una coerenza interna che ha permesso a Rosangela Fanara di distinguere undici sequenze che scavalcano il confine fra le due parti (per uno studio cfr. FANARA 2000).

[11] A mio parere non si è ancora studiata abbastanza l'influenza della poesia quattrocentesca sui risultati lirici del XVI secolo. Il rapporto con il Quattrocento è stato valorizzato dai commenti a ROTA *Rime*, per le cure di Luca Milite, e DELLA CASA *Rime*, a cura di Stefano Carrai. La prospettiva quattrocentesca è centrale anche nel lavoro di soggetto bembiano di JURI 2017. Per uno sguardo comparativo è senz'altro prezioso il già citato COMBONI – ZANATO 2017.

[12] Rimando a ALBONICO 2006. Per i volumi tassiani: *Libro primo* (Venezia, Giovan Antonio da Sabbio, 1531); *De gli Amori* (Venezia, Giovan Antonio da Sabbio, 1534) e *Libro terzo* (Venezia, Bernardino Stagnino, 1537). Il riferimento tassiano al prodromo degli *Amores* ovidiani è evidente. Non si dimentichi

abbandono dell'articolazione strutturale del *Canzoniere* petrarchesco, inteso soprattutto come un bipartito libro *speculum vitae*, a vantaggio di nuove modalità di allestimento. Tuttavia ad un simile passaggio concorsero almeno altri due fattori principali.

Innanzitutto, non è affatto secondaria l'influenza dei libri di poesia di età augustea e delle raccolte neolatine. Considerando solo l'architettura della silloge, occorrerà notare come il modulo tripartito – già delle *Odi* catulliane, dell'*Ars poetica* di Orazio e, nella redazione originaria, dei suoi *Carmina* – sia sempre più attestato nelle raccolte cinquecentesche.[13] In una prospettiva tripartita si annoverano, per esempio, lavori significativi quali le *Rime* di Lodovico Domenichi (Giolito 1544), le *Rime et Prose* del Minturno (Rampazetto 1559)[14] e le *Rime* di Luca Contile (Sansovino 1560).[15] Stefano Carrai ha riconosciuto proprio in Minturno colui che per primo legittimò, nella *teoria*, l'avvenuta assimilazione del modello latino. Nel quinto libro del *De poeta* (Ziletti 1559), dedicato alla 'forma' del libro di poesia, l'intellettuale fonda sul precedente oraziano la liceità di una tripartizione del libro di rime. L'articolazione classica – scandita in esordio, parte narrativa e conclusione – è presentata da Minturno quale legittima possibilità alternativa rispetto al bipartito modello petrarchesco di organizzazione del materiale poetico.[16] Qualche anno dopo, nella sua *Arte poetica* (Valvassori 1564), sempre Minturno, immaginando di discutere con Rota sulle parti costitutive del libro di poesia, arrivò ad applicare «al canzoniere petrarchesco ed alla propria raccolta lo stereotipo ricavato dall'analisi dei *Carmina* oraziani»,[17] rileggendo quindi i *Rvf* su un modulo ternario.[18]

Il riconoscimento dell'importanza della temperie oraziana di metà secolo trova conferma anche nelle parole di Girolamo Muzio poste nella prefatoria delle proprie *Rime* (Giolito 1551), con dedica a Domenico Venier:[19]

> Et havendo veduto tra gli altri scrittori Latini l'ordine de' poemi di Horatio, poeta fra gli altri non meno vario che gentile, ad imitatione di lui ho ordinati alcuni miei poetici componimenti.

Muzio articola le proprie *Rime* in quattro sezioni, ognuna delle quali corredata di una dedica e demarcazione tipografica, con l'esplicita intenzione di emulare la quadri-ripartizione delle *Odi*

---

che è proprio Molin a firmare la licenza di stampa per l'edizione 1534 degli *Amori* tassiani; per questo cfr. cap. I APP. 3 *Licenze di stampa,* p. 33.

[13] Andranno almeno menzionati anche gli *Amorum Libri Tres* di Boiardo, esplicitamente costruiti sul modello ovidiano degli *Amores*, editi a Venezia nel 1501 e 1528.

[14] Carrai si è soffermato sulla fisionomia del volume di Minturno, inteso impropriamente da Raffaele Calderisi come un canzoniere organico per una sola donna, Giulia Gonzaga. Al contrario, le *Rime* consistono in «una *summa* della sua attività di rimatore in volgare» e «i tre libri nei quali sono ripartiti non mostrano di avere alcuna funzione specifica, salvo che il terzo, fra le altre rime, riunisce in gruppi a parte le due canzoni pindariche per la vittoria di Carlo V in Africa, tutte le ballate e le tre egloghe [...]. Per il resto, il volumetto assomma alla rinfusa, senza alcuna pretesa di ordinamento cronologico o d'altro tipo, rime di vario metro e di vario argomento: amoroso, religioso, politico» (cit. da CARRAI 1989, p. 224). Sul classicismo delle *Rime* di Minturno cfr. anche CARRAI 1999.

[15] Per queste cfr. PIETROBON 2014 (soprattutto p. 210).

[16] L'osservazione è già in CARRAI 1989, p. 225.

[17] Cit. da CARRAI 1989*,* p. 225 (ma si veda anche p. 226 per il commento al passo di Minturno).

[18] L'operazione non ha nulla a che vedere con l'edizione di Vellutello del *Canzoniere* petrarchesco (Venezia, Sabbio, 1525), organizzata in tre sezioni e in polemica con la bipartita edizione di Bembo.

[19] MUZIO *Rime*, p. VII (a cc. 2*v*-3*r* dell'edizione Venezia 1551).

oraziane.[20] A mio parere, l'aumento del numero di sezioni del libro, nato come fedele calco dei modelli classici, nel tempo potrebbe aver impropriamente legittimato una sorta di "moltiplicazione" delle sue sotto-partizioni, arrivando poi a estremi come i *Fiori pretiosi raccolti da tutte le opere spirituali del r.p.f. Luigi di Granata. Divisi in sei parti* (Venezia, Zaltieri, 1588) oppure le *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, diuise in sette libri* (Milano, Gottardo Pontio, 1587).[21]

Inoltre, ritengo che non si debba trascurare nemmeno l'importanza e l'influenza della popolare *Anthologia diaphoron epigrammaton*, oggi nota come *Antologia Planudea*, data alle stampe per la prima volta nel 1494 per le cure di Giano Laskaris[22] e ristampata in più occasioni a Venezia (presso Aldo Manuzio nel 1503 e presso gli eredi di Aldo nel 1521 e nel 1550).[23] Il florilegio è articolato in sette libri con un'ulteriore distinzione tematica tra epigrammi epidittici, satirici, funerari, ecfrastici, di ecfrasi di Cristodoro di Coptos,[24] votivi e amorosi. A fronte della popolarità della raccolta, familiare per esempio al circolo veniero, e del ruolo che l'epigramma greco esercitò nell'affermazione del madrigale cinquecentesco, credo si debba vagliare anche la possibilità di una lontana influenza tardo ellenistica nell'assetto del libro di rime cinquecentesco.[25]

In secondo luogo, la rinuncia al modello chiuso del Canzoniere petrarchesco, compatto nella sua narrazione interna e coerente nelle corrispettive scelte metriche, è favorita anche dall'affermarsi del più generico libro di rime in forma antologica, polifonico negli autori e negli argomenti.[26] La deviazione dal modello petrarchesco è sostanziale. È forte la tentazione di ascrivere l'imporsi del gusto per la miscellanea editoriale alla Venezia degli anni Quaranta, momento in cui vennero date alle stampe due opere fondamentali per il nostro discorso: le *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini et eccellentissimi ingegni* (Manuzio 1542)[27] e seguite, qualche anno dopo, dalle *Rime di diversi* (Giolito 1545), allestite dal poligrafo Lodovico Domenichi.[28]

---

[20] Per uno studio sull'imitazione oraziana nelle sue *Rime* si veda M. MALINVERNI – A. M. NEGRI, *Introduzione* in MUZIO *Rime*, pp. V-XLV: VIII-XLI.

[21] A proposito della moltiplicazione delle partizioni del libro è opportuno, forse, ricordare il pensiero di Guglielmo Gorni: «Il canzoniere tolemaico, geocentrico, riconducibile a un solo sistema egemone è soppiantato da un canzoniere per così dire copernicano, che rivoluziona i valori e le gerarchie consolidate nel genere lirico di matrice petrarchesca. […] La geometria cambia. Ellissi, figure a più fuochi, più mondi sono i nuovi emblemi e il nuovo spazio del libro di poesia nel tardo Cinquecento e fino al Marino» (cit. da GORNI 1989, p. 42).

[22] *Anthologia diaphoron epigrammaton*, Florentiae, per Laurentium Francisci de Alopa Venetum, 1494.

[23] Preciso che, invece, la *Antologia palatina* fu riscoperta solo nel 1607 da Claude de Saumaise in un codice dell'XI secolo conservato nella Biblioteca Palatina di Heidelberg.

[24] Poeta bizantino, originario di Coptos (Egitto), attivo nel V secolo.

[25] È forte la tentazione di ricordare il caso del *Gareggiamento poetico* (1611), ricco collettore di soli madrigali suddivisi per categorie tematiche.

[26] Infatti «si passa dal manoscritto unico, confezionato per la stampa, alla colletta o al rastrellamento di carte sparse da parte di un curatore che agisce in proprio o per commissione (Domenichi, Dolce, Ruscelli, o altri)» (cit. da FEDI 1990, p. 49). Per le *Rime di diversi* a cura di Dionigi Atanagi rimangono valide anche le considerazioni di BIGI 1989.

[27] Non passi inosservato che la raccolta è dedicata da Paolo Manuzio a Federico Badoer e Domenico Venier. Coerentemente con i dedicatari, il ventaglio degli autori riflette in buona parte il *milieu* gravitante attorno al circolo Ca' Venier (Annibale Caro, Paolo Manuzio, Lodovico Dolce, Pietro Aretino, Girolamo Fracastoro, Daniele Barbaro, Trifone Gabriele, Sperone Speroni).

[28] Per queste rimando oggi a TOMASI – ZAJA 2001 (molto utile è l'introduzione di Franco Tomasi alle pp. V-XLVIII, a cui si demanda anche per indicazioni bibliografiche sull'antologia lirica nella storia del petrarchismo). Ricco di spunti è anche lo studio di RABITTI 2004, dedicato all'impresa giolitina delle *Rime di diversi signori napoletani* (1556), e fondato sulla «convinzione che dietro alla questione delle

La situazione è, in realtà, molto più complessa e sfaccettata in quanto queste attestazioni, per quanto capitali, non costituiscono una completa novità sul panorama letterario. Sarebbe opportuno, innanzitutto, estendere lo sguardo ancora una volta alle collettanee manoscritte, e a stampa, già del XV secolo. Non è ancora stato studiato *quanto* e *come* queste raccolte liriche fossero valutate dai poeti del secolo successivo ed è per tanto doveroso, per adesso, sospendere il discorso. Ci si accontenti in questa sede, però, di precisare alcuni aspetti in merito ai florilegi editoriali di età cinquecentesca. Prima dei risultati antologici degli anni Quaranta, nell'editoria musicale si annoverano numerosi casi di miscellanee ascrivibili già agli Venti,[29] così come a uno sguardo rigoroso non sfuggiranno nemmeno esempi di antologie a stampa di area bolognese datate al primo decennio del secolo.[30] Alcune considerazioni di Franco Tomasi aiutano, infine, a impreziosire ulteriormente il quadro. Lo studioso ha insistito infatti sull'importanza esercitata da alcune miscellanee non secondarie per gli sviluppi di poco successivi, ossia:[31] la giuntina *Sonetti e canzoni di diversi antichi Autori Toscani* (Firenze, Philippo di Giunta, 1527);[32] le *Rime del Brocardo e d'altri autori* (Venezia, s. e., 1538) e *Le terze rime del Molza, del Varchi, del Dolce et d'altri* (Venezia, Curzio Navò e fratelli, 1539). In ogni caso, i citati florilegi degli anni Quaranta, prosegue Tomasi, non corrispondono ancora all'idea moderna di antologia lirica, «quella cioè di un'organica e ben progettata mappatura di un periodo letterario attuata grazie alla consapevole e precisa selezione dei materiali».[33] Andranno intese piuttosto come raccolte di materiale poetico vario, accumunato dalla disponibilità fisica al momento della stampa. Al contrario, la «seconda generazione» di antologie cinquecentesche – come la denomina Tomasi –[34] si impone sul mercato a partire dagli anni Cinquanta e, con nuova consapevolezza, assume volti diversi a seconda del proposito unitario alla base dell'allestimento.[35]

antologie (sia di lettere che di rime) si raccolgano molti nodi che caratterizzano la cultura poetica del medio Cinquecento» (cit. da RABITTI 2004, p. 155).

[29] Per esempio: *Canzoni frottole & capitoli. Da diversi excellentissimi musici composti* (Roma, Dorico, 1526) e *Il primo libro d'i madrigali de diversi eccellentissimi autori a misura di breve novamente con grande artifficio composti* (Venezia, Gardano, 1542). A partire dagli anni Trenta, l'editoria musicale favorisce invece una silloge "monografica" riservata ai maestri di maggiore popolarità.

[30] Precoci anche i casi delle *Collettanee grece, latine, e vulgari per diuersi auctori moderni, nella morte de lardente Seraphino Aquilano* (Bologna, Bazaliero, 1504); *Rime di diversi eccellentissimi autori in lode del fiore della granadiglia* (Bologna, Bartolomeo Cocchi, 1509) e *Fioretto de cose nove nobilissime de diversi auctori* (Venezia, Simone da Lovere, 1514). Inoltre, vorrei ricordare anche l'edizione *Opera Nova composta per diversi acutori* (Bologna, Justiniano da Rubiera, 1502) studiata da Antonio Rossi in ROSSI 1989.

[31] Cfr. F. TOMASI, *Introduzione* in TOMASI – ZAJA 2001, pp. VII-VIII.

[32] Ai fini del nostro discorso non sfugga che il materiale lirico della *Giuntina* è articolato in undici libri con ripartizione autoriale: Dante (I-IV), Cino da Pistoia (V), Guido Cavalcanti (VI), Dante Da Maiano (VII), Guittone d'Arezzo (VIII), di vari autori identificati (IX), di Incerti (X), di corrispondenza (XI). A margine, andrà segnalata la differenza sostanziale dell'operazione giolitina del 1545 nel dare alla stampa una poesia contemporanea di area volutamente veneziana.

[33] Cit. da TOMASI 2012, p. 26 (ma per la questione si vedano anche pp. 27-28).

[34] Cit. da TOMASI 2012, pp. 26-27 e, per la definizione, p. 52.

[35] Un esempio è il florilegio di poesia neolatina confezionato da Lodovico Dolce (*Lodovici Pascalis Iulii Camilli, Molsae et aliorum illustrium poetarum carmina*, Venezia, Giolito, 1551).

IV. 2 *La novità della ripartizione per argomento: le* Rime *di Girolamo Molin (1573)*

È in questo sfaccettato contesto editoriale-librario che nel 1573 vennero alla luce le *Rime* di Girolamo Molin in una veste macrostrutturale per nulla sovrapponibile al modello petrarchesco: non sono bipartite, non si riconosce una parabola amorosa con esito penitenziale, manca la fedeltà amoroso-letteraria ad una sola donna-Musa e non si riscontra un'attenzione metrica simile a quella attuata da Petrarca nei *Fragmenta*. Le *Rime* di Molin si articolano in sette sezioni tematiche (*Amorose*, *Morali*, *In materia di stato*, *In morte*, *Spirituali*, *In vari soggetti*, *Di corrispondenza*), ognuna delle quali presenta ulteriori sotto ripartizioni metriche.[36] Inoltre il volume è corredato da una prefatoria iniziale a cura di Celio Magno,[37] seguita dalla *Vita di Girolamo Molino*,[38] e si conclude con un'appendice di *Rime di diversi in morte* dell'autore: aspetti, questi ultimi, su cui torneremo a tempo debito.

Prendiamo innanzitutto in considerazione l'organizzazione tematica della raccolta, rilevante per la sua novità macrostrutturale e ideologica, e a ben guardare ulteriore e cruciale superamento rispetto a quanto illustrato nel paragrafo precedente. La fisionomia del volume non coincide, infatti, né con quella dei modelli più prossimi (quali Bembo e Trissino), né con quella degli interpreti della sua più vicina *koiné* di riferimento (Parabosco, Corso, B. Tasso, Beaziano, Massolo). Al contrario, la ripartizione per argomento risponde piuttosto ad un gusto compositivo attestato soprattutto tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, e di cui Gabriello Chiabrera, Torquato Tasso e Gian Battista Marino sono solo gli esponenti più illustri.[39] Il dato è già significativo in sé e per sé in quanto ci ribadisce la rilevanza di Molin

---

[36] La struttura delle *Rime* di Molin mi pare legittimi in sé stessa la scelta, messa in atto all'interno del mio lavoro dottorale, di fornire un'introduzione ad ogni singola sezione del volume, prospettiva multipla che a mio parere permette di contestualizzare più adeguatamente la poesia (e il pensiero) di Molin nelle sue poliedriche sfumature. Si ricordi, per quanto forse marginale nel nostro discorso, che il *sette* ha un significato rilevante nella numerologia cabalistica tanto cara al veneziano Giulio Camillo, frequentatore di Trifon Gabriele.

[37] Datata 20 ottobre 1572, la lettera dedica l'opera a Giulio Contarini. Si tratta dell'unica dedicatoria celiana di cui ho conoscenza. Per una bibliografia sulla dedicatoria nel corso del XVI secolo cfr. GENETTE 1989, pp. 158-226; MATT 2005 (soprattutto il cap. 6 *La lettera dedicatoria*, pp. 161-176); PAOLI 2009; TOMASI 2012 (cap. *La lettera prefatoria*, pp. 102-130). Vale la pena ricordare anche il progetto sulle dediche coordinato da Maria Antonietta Terzoli presso l'Università di Basilea (vedi http://www.margini.unibas.ch/start.html) e in parte esposto in TERZOLI 2012.

[38] A cura di Gian Mario Verdizzotti, lo scritto biografico-commemorativo rappresenta una preziosa miniera di informazioni, ma non è esente da un'idealizzazione filosofica del personaggio (elevato a classico del proprio tempo), motivo per cui sarà doveroso dubitare dell'effettiva veridicità di alcune affermazioni. Per uno studio cfr. TOMASI 2014. Inoltre, Monica Bianco ha dimostrato quanto le vite di molti interpreti del circolo legato a Domenico Venier siano state modellate su quelle dei filosofi pitagorici, con il doppio fine di illustrare l'uso poetico di rifuggire il clamore della società civile e d'altro canto giustificare la presenza di una poesia morale e impegnata (per lo studio cfr. BIANCO 2012bis).

[39] Gabriello Chiabrera articolò il primo volume delle sue *Canzoni* (Genova, Bartoli, 1586) in *Eroiche*, *Lugubri*, *Sagre* e *Morali*. Torquato Tasso diede alla luce le *Rime amorose* (Brescia, Marchetti, 1591), *Rime encomiastiche* (Brescia, Marchetti, 1583) e postume le *Rime spirituali* (Bergamo, Comin Ventura, 1597). Nella *Rime* di Marino (Venezia, Ciotti, 1602) si riconoscono molteplici livelli di ripartizione interna, così scandito: tra la Prima parte di soli sonetti (*Amorose*, *Marittime*, *Boscherecce*, *Heroiche*, *Lugubri*, *Morali*, *Sacre*, *Varie*, *Proposte et Risposte*), la Seconda parte di soli canzoni e madrigali (*Amorose*, *Marittime*, *Boscherecce*, *Heroiche*, *Lugubri*, *Morali*, *Sacre*, *Varie*, Proposte *et Risposte*) e la Terza parte suddivisa in *Amorose*, *Lodi*, *Lagrime*, *Divotioni*, *Capricci*, *Poesie di diversi al cavalier Marino*. Oltre ai casi più illustri vale la pena ricordare almeno gli esempi delle: *Rime* di Gaspare Murtola (Venezia, Miglietti, 1604), scandite in *Sonetti*, *Gli occhi*, *Le lacrime*, *I pallori*, *I nei*, *I baci*, *Le Veneri*, *Gli Amori*; le *Rime* di Tommaso Stigliani (Venezia, Gio. Batt. Ciotti, 1608), scandite in *Amori civili*, *Amori Pastorali*, *Amori Marinareschi*, *Amori Giocosi*, *Soggetti Heroici*,

come figura poetica di transizione tra la sensibilità lirica di primo Cinquecento e quella della seconda metà del secolo. Lungi dal voler ipotizzare una discendenza in qualche modo diretta tra l'esemplare moliniano e i più vicini risultati di Chiabrera e Tasso,[40] sarà comunque necessario riconoscere all'opera dello scrittore veneziano il merito di aver anticipato una prassi successiva, innovando e superando sensibilmente l'uso compositivo più diffuso. Una simile articolazione testimonia la «lacerazione evidente di ogni unità del romanzo lirico»,[41] motivo per cui è opportuno osservare più da vicino la natura di questa variazione strutturale.

La presenza di un'esplicita scansione metrica all'interno delle *Rime* di Molin – distinte tra sonetti, canzoni, ballate, sestine, canzonette, madrigali, stanze e capitoli in terza rima –[42] ribadisce lo sperimentalismo metrico dell'autore ma non costituisce una vera e propria sorpresa a metà del XVI secolo.[43] A quest'altezza temporale è già ben attestato l'uso di accostare tipograficamente uguali forme metriche così da definire ordinati 'blocchi lirici'. In più, nell'editoria del tempo non mancano nemmeno indicazioni metriche a livello di paratesto o di tavola delle rime.[44] Gli esempi citabili sarebbero molti. Eloquente nel nostro discorso, per esempio, è l'edizione postuma delle *Rime* di Lodovico Ariosto (Venezia 1546), metricamente ripartita da note paratestuali.[45] Nella successiva edizione del 1560, curata da Dolce, l'articolazione si fa ancora più esplicita: «Rime di M. Lodovico Ariosto, cioè sonetti, canzoni, madriali, stanze, e capitoli» (cc. 4*r*-25*r*); «Capitoli amorosi del medesimo» (cc. 25*r*-41*v*), «Stanze di M. Lodovico Ariosto le quali dal medesimo furono poste nel canto trentatre del Furioso e da lui rifiutate» (cc. 42*r*-54*r*); «Le satire» (cc. 55*r*-87*v*). Ritornando a Molin, risulta forse più interessante provare a ragionare intorno alla scelta dell'*ordine* metrico-dispositivo delle forme, ad un occhio attento non coincidente con un preciso dettame poetico-teorico del tempo;[46] nonostante sia una sequenza che trova riscontro – per quanto non in modo dirimente – in altre stampe dell'epoca. Scorrendo i testi, si dovranno escludere ragioni legate alla lunghezza

---

Soggetti Morali, *Soggetti Funebri*, *Soggetti Famigliari*; le *Rime* di Ludovico Rota (Venezia, Deuchino, 1612), scandite in *Amorose*, *Lugubri* e *Varie*; le *Rime* di Francesco Balducci (Roma, G. Facciotti, 1630), scandite in *Amorose*, *Eroiche*, *Lugubri*, *Morali*, *Sacre*, *Famigliari*, *Proposte e risposte*; *Poesie sacre, morali e spirituali* di monsignor Petrucci (Venezia, Hertz, 1686) dove alla ripartizione tematica se ne sovrappone una metrica: *Sonetti*, *Canzoni*, *Ottave*, *Madrigali*, *Canzonette*, *Cantate*, *Idilli*, *et Oratorii*. Per il canzoniere nel XVII rimando a MONTAGNANI 2008.

[40] È certo, però, che Chiabrera trascorse un periodo a Venezia dopo il 1576, dove ebbe modo di frequentare Andrea Gabrieli, coinvolto in prima persona nelle iniziative del cenacolo di Venier e tra i compositori ad aver musicato più testi di Molin. Invece la conoscenza, e soprattutto l'apprezzamento, di Torquato Tasso per Molin è cosa nota.

[41] Cit. da RUSSO 2008, p. 58 (in merito alla fisionomia delle *Rime* di Marino).

[42] Una doverosa precisazione: l'ordine di apparizione è costante, ma non in tutti i blocchi tematici si attestano tutte le forme metriche elencate.

[43] Rilevante, per esempio, è il caso delle *Rime* del fiorentino Francesco Cei, edite a Venezia per i tipi di Ioanni Tacuino da Trino intorno al 1515 (ma la data è solo supposta), e rigidamente scandite in blocchi metrici: sonetti (96), capitoli (8), canzoni (9), sestine (3), stanze (20) e strambotti (17). Per uno studio sulla struttura dei canzonieri d'autore, da Petrarca a Sannazaro, in rapporto alla metrica rimando a BALDASSARI 2018.

[44] Come, per esempio, già nelle *Rime* di Gandolfo Porrino (Venezia, Michele Tramezzino, 1551).

[45] Le *Rime* di Ariosto, non organizzate dall'autore in un canzoniere organico e mai edite dal poeta in vita, videro la loro prima pubblicazione per le cure di Iacopo Coppa nel 1546.

[46] Per esempio non corrisponde all'ordine proposto dalla *Poetica* di Trissino (sonetti, ballate, canzoni, sestine, madrigali, serventesi), dalle *Osservationi* di Dolce (sonetti, canzoni, madrigali, ballate, sestine, terza rima, ottava rima, versi sciolti), dal *Modo di comporre i versi* di Ruscelli (stanze in ottava rima, terza rima, madrigali, ballate, canzoni [e sestine], sonetto, delle risposte).

progressiva del componimento o al tradizionale prestigio formale. Dietro all'ordinamento dispositivo delle sue *Rime* sembra valido scorgere quasi un compromesso tra la volontà di privilegiare dapprincipio le forme più canoniche (sonetti e canzoni) – a cui seguono le meno scontate, seppur diffuse, forme brevi (come ballate, canzonette e madrigali) – e tra la necessità, in termini pratici, di tenere conto di un aspetto quantitativo, andando così a favorire la prima posizione per le tipologie metriche più numerose: 188 sonetti, 19 canzoni, 17 ballate, 2 sestine, 6 canzonette, 16 madrigali, 1 stanza, 2 capitoli ternari. Ciò nonostante, salta all'occhio l'arbitrarietà non rigorosa dell'ordinamento laddove, a titolo esemplificativo, la scelta di porre in ultima posizione il capitolo in terza rima non si giustifica né per ragioni di lunghezza metrica né di numero di attestazioni in Molin.

La prassi di esplicitare in elenco le tipologie metriche incluse nelle raccolte è documentata già nei titoli primo-cinquecenteschi, come nei casi delle *Rime* di Antonio Tebaldeo, Serafino Aquilano e dell'*Opera Nova* di Pietro Aretino.[47] Sarei portata a credere che un simile gusto per la precisione metrico-terminologica si debba mettere in relazione anche con il successo della trattatistica poetico-metrica che nei decenni centrali del secolo ebbe proprio a Venezia il suo epicentro.[48] Quest'interesse teorico si affianca alla volontà di gran parte dei poeti del Cinquecento di cimentarsi, nella *prassi*, in variegati esercizi metrici, talvolta veri e propri arditi sperimentalismi. Non sorprende, quindi, imbattersi nella sempre più diffusa inclusione di forme metriche *altre*, escluse dai *Rvf*, ma perfettamente lecite in qualunque volume cinquecentesco (si pensi ai capitoli, canzonette, strambotti, egloghe e alla sempre più ingombrante presenza madrigalesca). Per concludere, Franco Tomasi suggerisce che il successo di alcune forme metriche, in particolare del madrigale, possa essere inteso come concausa del frantumarsi del modello petrarchesco di libro di poesia in quanto si tratta di «un metro che trascina con sé modalità di diffusione, forme di fruizione e, conseguentemente, di organizzazione dei materiali particolarmente autonome e indipendenti».[49] In ogni caso, l'imporsi sempre più radicato di una scansione metrica quale criterio organizzatore interno delle sillogi rappresenta in sé un ulteriore e fondamentale allontanamento dal modello petrarchesco, nella cui coesione interna convivono invece varie forme metriche senza demarcazioni tipografiche.

Risulta maggiormente problematico giustificare la scelta di scandire l'opera in capitoli tematici. La presenza di semplici *corpora*, compatti per soggetto lirico e con spie di connessione intertestuale, permea qualunque canzoniere cinquecentesco ed è quindi superfluo annoverarne esempi. Più significativo invece, in quanto indizio del radicamento di una *tematizzazione* della scrittura lirica, è l'uso sempre più avvertito di qualificare nel titolo l'argomento (e quindi la tipologia) delle *Rime*. Questo meccanismo è valido soprattutto per la generica categoria delle

---

[47] A titolo esemplificativo: *Opere de miser Antonio Thibladeo da Ferrara. Dialoghi, disperata, epistole, egloghe, capitoli* (Venezia, Sessa, 1514); *Opere dello elegante poeta Seraphino Aquilano. Sonetti, egloghe, epistole, capitoli, strambotti, barzellette* (Venezia, Guglielmo da Fontaneto, 1519) e *Opera nova del fecundissimo giovene Pietro pictore Arretino zoè Strambotti Sonetti Capitoli Epistole Barzellete e una Desperata* (Venezia, Zoppino, 1512).

[48] Senza elencare tutti i trattati di poetica e di metrica a cui Molin potrebbe aver avuto accesso, basti ricordare che il poeta fu sicuramente in contatto con Gian Giorgio Trissino, Giulio Camillo, Bernardino Daniello, Nicolò Franco, Lodovico Dolce, Francesco Sansovino e, forse, Antonio Minturno (di cui conobbe però quasi certamente l'opera).

[49] Cit. da TOMASI 2015, p. 21.

Rime amorose e delle *Rime spirituali*,[50] ma si annoverano anche corrispettivi morali e lugubri.[51] Non si deve certo commettere l'errore di intendere alla lettera simili intitolazioni poiché la materia poetica corrispondente non è quasi mai esente da deviazioni d'argomento;[52] ciò nonostante questa prassi costituisce il substrato su cui collocare anche il caso moliniano, in qualche modo collettore, in unico volume, dell'intero ventaglio tematico affrontato dalla lirica del tempo.

È ovviamente da respingere la rivendicazione di Marino, in contesa con Stigliani, di aver inventato l'articolazione per blocchi di argomento.[53] In un'ipotetica storia della forma editoriale, Molin pare il terzo autore ad esservisi dedicato dopo due fondamentali precedenti pubblicati sempre a Venezia:[54]

- le *Egloghe del Muzio Iustinopolitano* (Giolito 1550), scandite in *Amorose*, *Marchesane*, *Illustri*, *Lugubri*, *Varie*;
- le *Nuove Fiamme* di Lodovico Paterno (Valvassori 1561), articolate in cinque libri (con un'appendice di corrispondenza): *Di Sonetti, et Canzoni Pastorali* (I); *Di stanze* (II); *Di Elegie* (III); *Di Egloghe Marittime*, *Amorose*, *Lugubri*, *Illustri e Varie* (IV) e *Di Nenie, et Tumuli* (V) – nella cui struttura si riconosce una doppia articolazione metrico-formale e tematica.

La popolarità degli autori e degli editori è già ragione sufficiente per ammettere una loro conoscenza da parte di Molin. Tuttavia, si potrà aggiungere che Paterno, per quanto attivo principalmente a Napoli, intrattenne contatti, tra gli altri, con Domenico Venier, Lodovico Dolce e Lodovico Domenichi, a ognuno dei quali dedicò almeno un sonetto.[55] Soprattutto, Paterno dimostrò una profonda familiarità con l'ambiente lirico veneziano nel sonetto *Adria, ch'in mezo l'onde Italia honora*, meritevole nelle terzine di delineare con precisione il circolo di Campo Santa Maria Formosa.[56] Per quanto non sia documentato un soggiorno di Paterno a Venezia, si dovrà comunque rilevare l'avvicinamento almeno intellettuale del napoletano alla

---

[50] Interessante per il nostro discorso è l'edizione giolitina delle *Rime* di Vittoria Colonna, per le cure di Dolce e con dedica a Giorgio Gradenigo, andata a stampa nel 1552: l'opera presenta un'esplicita ripartizione metrica interna (con distinzione tra sonetti, canzoni, capitoli e stanze) e una bipartizione tematica (il primo libro conserva le rime amorose e d'occasione, il secondo solo quelle spirituali).

[51] Per citare solo alcuni casi area veneziana: *Rime amorose di Georgio Bizantio Catharense* (Venezia, Dal Borgo, 1532) e *Le amorose rime di Ascanio Centorio caualier di san Iacopo dalla Spada* (Venezia, Pagan, 1559); *Le Rime spirituali della illustrissima signora Vittoria Colonna* (Venezia, Valgrisi, 1548); le *Rime spirituali di Giulio Bonnunzio* (Venezia, Pagan, 1558); *Sonetti morali di Pietro Massolo* (Bologna, Antonio Manuzio, 1558); *Lettera consolatoria, orazione e rime diuerse funebri di Vincenzo Cardini* (Venezia, Comin da Trino, 1561).

[52] Mi riferisco, ad esempio, al fatto che nei citati *Sonetti morali* di Pietro Massolo si attestano numerosi componimenti di materia spirituale e d'occasione.

[53] Cfr. RUSSO 2008, p. 58 n. 39.

[54] Deve essere ricordato tuttavia il canzoniere manoscritto di Giovan Battista Nicolucci, meglio noto come il Pigna, tràdito in ms. 2136 della Biblioteca Corsiniana di Roma. La silloge è scandita in tre ripartizioni tematiche, intitolate *Rime pastorali*, *Eroiche* e *Divine*, come esplicitato anche dal sonetto di apertura: «Le rime che tra sé disgiunte sono / e varie, e sparse in lode ed in amori / di Dio, di cavalieri, e di pastori, / si cantan de la lira al dolce suono» (PIGNA *Rime* 1, 1-4). Il canzoniere è ascrivibile alla seconda metà degli anni Cinquanta, ma non è nota la sua circolazione nella scena culturale di area veneta. Il precedente del Pigna è già segnalato in TOMASI 2015, pp. 25-26.

[55] Ovvero il sonetto *Venier, che mentre del gran Bembo alzate*; il sonetto *Dolce, il cui dolce canto a l'Indo, al Mauro* e il sonetto *Domenichi, del ciel lumi benigni* (rispettivamente in PATERNO *Rime*, pp. 358, 438 e 448).

[56] PATERNO *Rime*, p. 469; per un commento più dettagliato cfr. cap. V. 3. 5 *Il mito di Venezia*, pp. 216-217.

koiné veneziana, portato avanti negli stessi anni anche dai conterranei Tansillo e Rota, verosimilmente facilitato dalla mediazione tassiana.

Ad oggi il primato cronologico spetta al citato volume di Girolamo Muzio, autore di una dedicatoria molto rilevante nell'economia del nostro discorso. Dopo aver espresso il desiderio di garantire al proprio destinatario, il capitano genovese Antonio Doria, una lettura di argomento eterogeneo così da poter venire incontro alla pluralità degli stati d'animo e degli interessi umani, afferma:[57]

> Et vi menerò io per boschi di mirti, di allori, di cedri, di cipressi et di diverse maniere d'alberi. Et di questo piacere goder potrete voi di ogni stagione, et à tutte le hore, et in casa standovi in riposo […]. Or sono questi boschetti alcuni miei boscarecci scritti, i quali ho io comparti in maniera, che ne ho formata quella varietà, la quale vi ho di sopra descritta. Ché in cinque libri ho compartite trentacinque mie Egloghe con un tal ordine.

In altri termini, alla base dell'innovazione vi sarebbe la volontà di esplicitare la diversità di soggetto dei propri scritti, così da esser sicuro di appagare il desiderio di *varietas* del lettore.[58] Non ci sono pervenuti documenti che comprovino un possibile contatto tra Molin e Muzio, figura centrale nello scenario veneto di metà XVI secolo. Ciò nonostante, il poeta patavino non mancò di dimostrare un certo apprezzamento intellettuale per Domenico Venier[59] e di segnalare Molin quale esempio di stile poetico nel XIV capitolo delle *Battaglie per difesa dell'italica lingua*.[60] Alla luce di questi elementi, e della prestigiosa edizione giolitina delle *Egloghe* (parzialmente dedicate a Tullia d'Aragona), è fuor di dubbio che queste ultime fossero familiari al nostro.

Rimandando agli studi di Valeria Di Iasio il compito di individuare un possibile archetipo alla base della rivoluzione compositiva di Muzio,[61] mi riservo di suggerire uno spunto. Personalmente sono persuasa che non si debba trascurare il prodromo della già introdotta *Antologia Planudea*, di fortunata circolazione cinquecentesca anche nella sua traduzione in lingua latina (*Florilegium diuersorum epigrammatum in septem libros*). L'opera rappresenta un modello lirico franto in sette libri ripartiti per argomento, privi di qualunque continuità narrativa trasversale alle sezioni. Il radicato classicismo cinquecentesco, che vede nell'esperienza greco-latina un modello legittimante e alternativo a quello petrarchesco, potrebbe giustificare agilmente l'assunzione di una simile architettura tematica anche per la poesia volgare di metà XVI secolo. Inoltre, un altro fattore da considerare, poiché in un certo qual modo significativo nell'assetto del libro di rime cinquecentesco, coincide proprio con la stagione editoriale musicale. Oltre alla ovvia frammentazione dell'opera complessiva in un numero totale di libri pari alla quantità

---

[57] MUZIO *Egloghe*, c. 2*v*.

[58] Anche Lodovico Domenichi, nella dedica delle *Rime di diversi* 1545 a Hurtado de Mendoza, insiste parimenti sulla ricerca di *variatio* come cifra distintiva dell'operazione editoriale: «Et però co(n) giudicio vi dono i sudo-|ri di molti: che sì come le fatiche loro saranno grate per la *diversità dei co(n)cetti*, et per *la varietà degli stili*, così gradisce il mo(n)do, et premia Iddio la infinita delle virtù vostre» (pp. 7-8).

[59] Dedicatario delle sue *Rime* (1551) e di alcune considerazioni incluse nelle sue *Battaglie* (Venezia, Dusinelli, 1582).

[60] MUZIO *Battaglie per difesa dell'italica lingua*, p. 96.

[61] La dott.ssa Valeria Di Iasio ha svolto un progetto di ricerca dal titolo *Le forme del libro di poesia nella seconda metà del Cinquecento* (supervisore Franco Tomasi); la fine era prevista per settembre 2019.

di voci polifoniche, anche le stampe musicali optarono sempre più per una ripartizione per temi.[62]

A fronte di un simile scarto rispetto al modello petrarchesco, è opportuno provare a riflettere ancora un poco sulla *portata* di un simile cambiamento laddove, evidentemente, una mutazione nella modalità di allestire le proprie liriche è indizio di uno spostamento di prospettiva teorica. La questione impone due ordini di ragionamento, fortemente interconnessi: quali fattori contestuali hanno concorso ad un simile passaggio disgregativo? E quali sono le principali conseguenze teoriche nella percezione stessa dell'esercizio lirico? A fronte della complessità dello scenario poetico cinquecentesco, costruito su un delicato equilibrio tra imitazione e rinnovamento, è arduo offrire una risposta esaustiva e univoca, ma è evidente che sia in atto una mutazione nella percezione che il poeta ha di sé e nella sua modalità di rappresentarsi a partire dall'(apparente) inattualità del modello del romanzo lirico. Innanzitutto, occorre rilevare che nel XVI secolo l'esperienza lirica perde sempre più una connotazione individuale a favore di una dimensione comunitaria.[63] La presenza di una *koiné*, intesa come un gruppo di sodali di riferimento, costituisce una delle cifre distintive della pratica letteraria cinquecentesca. Che si tratti di una corte, un'accademia o un circolo privato, è ben radicata la prassi di condividere – attraverso pubbliche letture e una circolazione manoscritta dei testi – i propri scritti con i propri sodali. Nel Cinquecento, a ben guardare, la composizione poetica diventa anche uno strumento utile ad autodefinire un gruppo intellettuale, interlocutore privilegiato (e implicito) al momento della propria scrittura.[64] Ritengo, quindi, che una cultura dal valore sempre più *sociale*, e che vede nella creazione di una rete di contatti (e scambi) la cifra essenziale, abbia comportato almeno due conseguenze principali:

> 1) L'aumento esponenziale di sonetti di corrispondenza e di appendici epicediche, *loci* strategici per la tessitura di relazioni che si vuole mettere in evidenza. Questa tipologia lirica richiedeva un proprio posizionamento all'interno dei libri di poesie, dagli anni Quaranta-Cinquanta di solito in *explicit* di volume;[65] scelta quest'ultima che ha inevitabilmente contributo a mutare la percezione del canzoniere lirico tradizionale, dal momento che nel tempo la citata appendice assunse a tutti gli effetti lo statuto di sezione a sé stante, imprescindibile e spesso corposa. Una conferma di quanto i sonetti di corrispondenza fossero concepiti come una categoria poetica autonoma – con regole metriche proprie e quindi meritevole di un proprio riconoscimento 'spaziale' – ci è offerta da Girolamo Ruscelli nel suo *De modo di comporre i versi* (Venezia 1559).

[62] Con il XVII secolo l'architettura per argomento investirà anche lo scenario musicale, come comprovano alcune stampe di Claudio Monteverdi quali *Madrigali guerrieri, et amorosi* (Venezia 1638).

[63] Con dimensione 'individuale' mi riferisco non tanto ad una scrittura privata, bensì ad un processo compositivo che non vede la propria cifra essenziale nel diretto e quotidiano confronto con i propri sodali di riferimento.

[64] Il meccanismo è particolarmente evidente nella scrittura di argomento funebre (e per questo rimando a DAL CENGIO 2019bis). Infine, un simile significato sociale e comunitario della scrittura lirica, intesa come l'(auto)definizione di un sodalizio attraverso l'esercizio letterario, va di pari passo con la promozione da parte delle Accademie di libri di poesia, i cui testi sono omologati non di rado alle indicazioni compositive richieste dal curatore. A titolo puramente esemplificativo: *Rime de gli Academici affidati di Pauia* (Pavia, Bartoli, 1565), le *Rime degli Accademici Eterei* (Venezia, Comin da Trino, 1567) e le *Rime de gli Academici Occulti con le loro imprese et discorsi* (Brescia, Vincenzo di Sabbio, 1568).

[65] Come nel caso delle *Rime* di Antonio Giacomo Corso (Venezia, Comin da Trino, 1550).

Dopo aver dedicato un capitoletto ad ogni forma metrica – l'ottava rima, la terza rima, i madrigali, le ballate, le canzoni, le sestine e il sonetto – il cap. XIV tratta interamente *Delle Risposte*, di cui analizza le regole formali e che affronta al pari di qualunque categoria metrico-lirica;

2) Una scrittura lirica che affonda le proprie radici in una precisa comunità di riferimento è portata a ricercare in essa i propri pretesti compositivi. In questa prospettiva si giustifica il sensibile incremento della poesia d'occasione, protagonista in ogni raccolta di rime del tempo e di ostacolo ad un'eventuale linearità narrativa interna. Di tradizione già cortigiano-quattrocentesca, nel Cinquecento l'uso diventa "strabordante", al punto da affrontare ogni possibile tipologia occasionale (matrimoni, vittorie militari, anniversari, morti, etc.) e da imporsi sullo scenario editoriale con la nascita di vere e proprie miscellanee tematico-occasionali.[66]

Quasi sempre a partire da precisi precedenti petrarcheschi, il Cinquecento ha coltivato anche forti interessi metapoetici e si è cimentato in un'articolata teorizzazione poetica, categorizzando con rigore forme metriche, stili e temi.[67] Quindi, a fronte di una tale consapevolezza scrittoria, come è corretto interpretare, per esempio, i molti componimenti tipizzati quali i numerosi sonetti cinquecenteschi d'innamoramento o quelli di lode dell'amata, ma anche di gelosia, di penitenza e di appello a Dio? In altri termini, è quanto meno doveroso chiedersi quale statuto sia giusto assegnare loro nell'economia delle singole opere e quale sia stata la reale ragione compositiva all'interno di un'esperienza di scrittura d'autore. Pur valutando adeguatamente caso per caso, è innegabile che nel corso del Cinquecento la scrittura lirica sia stata anche (ma non solo) un esercizio imitativo, stilistico e tematico, nei confronti di un archetipo petrarchesco tanto più che, all'epoca, si intende l'*imitatio* come un valore letterario; e a questa prospettiva è legittimo avvicinare molti risultati lirici petrarchisti, senza per questo screditarne né l'importanza né la qualità. Respingendo l'idea – un po' troppo semplicistica – di una scrittura petrarchista inerziale e omogenea, a mio avviso un simile *habitus* scrittorio, interessato a cimentarsi in precise tipologie poetiche sulla scorta di Petrarca, può altresì aver favorito una settorializzazione tematica dei testi, destinata ad una successiva concretizzazione editoriale.[68]

Concludendo, dietro ad un'organizzazione dell'opera per blocchi tematici, credo che non si debbano respingere a priori nemmeno ragioni di mera strategia editoriale. L'efficacia comunicativa della stampa aveva permesso un ampliamento di pubblico e di autori, aprendosi alle donne e a uomini d'armi e politici. Contemporaneamente aumentarono anche le pressioni editoriali per avere sempre nuovi testi in tipografia da sottoporre ad un mercato di cui si assecondavano il più possibile i gusti. Di fronte ad un materiale poetico sempre più corposo (e vario al suo interno per le ragioni che abbiamo detto) e una concorrenza libraria sempre più accanita, la ripartizione in blocchi tematici della materia potrebbe anche essere intesa come

---

[66] Si pensi al gusto editoriale dei *Templi* lirici (per il quale si veda BIANCO 2004 e FAVARO 2016) o alla fortunata *Raccolta di varii Poemi latini, Greci, e Volgari fatti da diversi bellissimi ingegni nella felice Vittoria riportata da Christiani contra Turchi*, Venezia, Sebastiano Ventura, 1572.

[67] Per un utile studio sul dibattito teorico nella lirica cinquecentesca rimando a FREZZA 2001.

[68] Sono altresì persuasa che la concezione di un petrarchismo omogeneo, all'insegna della sola emulazione petrarchesca, è oggi superata e commette il rischio di estromettere, svilendone il ruolo, l'io autoriale o, per compensazione, di ricadere in un eccesso di biografismo.

una ricerca di ordine e chiarezza utile tanto all'autore (data l'assenza di una logica narrativa interna e il pressoché mai frequentato criterio cronologico) quanto al pubblico, laddove un simile impianto macro-strutturale ha il merito di rendere evidenti fin da subito i contenuti del volume.

IV. 3 *Il caso problematico dei canzonieri postumi*

Le *Rime* di Molin furono licenziate a distanza di circa tre anni dalla morte dell'autore per volontà, secondo quanto dichiarato da Celio Magno, dell'amico Giulio Contarini e con il supporto economico di Antonio Molin, erede del poeta. Il caso in questione non è assolutamente un'eccezione nel panorama veneto del tempo. All'interno di un secolo sovrabbondante in termini di scrittura lirica può sorprendere constatare che non sono affatto pochi i canzonieri postumi. Solo in area veneziana, epicentro europeo dell'editoria, gli scritti lirici di molti tra i principali interpreti del panorama culturale non furono mai pubblicati se non (solo per alcuni) a distanza di secoli. Mi riferisco, ad esempio, alle *Rime* di Domenico Venier (ma anche dei parenti Lorenzo, Luigi e Marco), Tommaso e Jacopo Mocenigo, Francesco Maria Molza, Giorgio Gradenigo, Lodovico Dolce, Giacomo Cenci, Pietro Barignano, Dionigi Atanagi, Giovan Battista Amalteo, Gio. Mario Verdizzotti, Girolamo Troiano, Sperone Speroni e Bernardo Navagero.[69] Nonostante sporadiche apparizioni nelle *Rime di diversi*, nessuno di loro predispose per la stampa un proprio canzoniere.[70]

Lievemente diverso è il caso di coloro che non diedero alle stampe le proprie *Rime* in vita ma godettero di edizioni postume, confezionate da amici o parenti, di solito a distanza di qualche anno dalla morte. Queste – proprio come quella di Molin – tendono a includere, oltre alle poesie, uno spazio commemorativo di prassi coincidente con la dedicatoria, l'eventuale biografia e (con la fine del secolo) un'appendice epicedico-epidittica. Rimanendo in area veneta, le *Rime* del vicentino Luigi Da Porto, morto prematuramente nel 1529, costituiscono un primo esempio rilevante per il nostro discorso. Amico di Trifon Gabriele, Veronica Gambara e Pietro Bembo, le sue *Rime* furono pubblicate a distanza di dieci anni per i tipi di Marcolini. Allestite dal fratello Bernardino da Porto, la prefatoria è firmata da Francesco Marcolini con dedica all'amico Pietro Bembo.[71] Nel tempo seguirono altri casi quali le *Rime* di

---

[69] Di nessuno di questi autori esiste una stampa cinquecentesca integrale delle *Rime*. Segnalo i casi in cui – a distanza di secoli – è stata invece allestita un'edizione: F. M. MOLZA, *Delle poesie volgari e latine*, Bergamo, P. Lancellotto, 1747 (ad una nuova edizione attende Franco Pignatti); D. VENIER, *Rime*, Bergamo, P. Lancellotto, 1751 (ricordo però M. BIANCO, *Le rime di Domenico Venier (edizione critica)*. Tesi di dottorato, relatore A. Balduino, Università degli Studi di Padova, 2000); J. e T. MOCENIGHI, *Rime*, Brescia, Rizzardi, 1756 e G. GRADENIGO, *Rime e lettere*, a cura di M. T. Acquaro Graziosi, Roma, 1990. Ad una edizione delle *Rime* di Dolce attende Paolo Marini.

[70] Si rende però necessaria una precisazione: in questa sede ci si riferisce solo alle rime e non all'intera produzione letteraria. Per esempio è cosa ben nota che Speroni, Dolce e Verdizzotti diedero alle stampe molte altre opere in vita. Forse potrebbe essere di qualche interesse indugiare sul carattere maggiormente privato, ma non inferiore, assegnato alla scrittura lirica.

[71] *Rime et Prosa di Messer Luigi Da Porto*, Venezia, Marcolini, 1539; l'edizione ospita le *Rime* (cc. 3*r*-21*v*) e la *Giulietta* (cc. 22*r*-38*v*). Per un'edizione moderna cfr. DA PORTO *Rime*. Per uno studio sul suo allestimento postumo si veda R. FEDI, *Le 'Rime' di Luigi Da Porto* in FEDI 1990, pp. 116-163.

Antonio Brocardo, Gaspara Stampa, Giovanni Della Casa, Giacomo Zane, Giacomo Marmitta, Annibale Caro, Girolamo Fenarolo, Pietro Gradenigo e Luigi Groto.[72]

Dunque, come giustificare un così alto numero di raccolte inedite? Sarebbe improprio tentare di fornire una risposta univoca valida per tutti. Però oltre alla possibilità di morti improvvise, si deve ammettere anche l'ipotesi che non fosse percepito come prioritario il dare alle stampe i propri scritti lirici. A questo potrebbero aver concorso più aspetti:

- l'avvenuta partecipazione alle più volte citate miscellanee del tempo;
- la concezione della poesia come esercizio letterario marginale rispetto ad una più importante carriera parallela;
- la modestia dell'autore e la volontà di anonimato;
- l'*usus* di una comunità di non dare ai torchi le proprie rime.

Relativamente agli interpreti del circolo veniero, l'ultima ipotesi mi pare accettabile poiché quasi tutti loro non videro pubblicate le proprie *Rime*, se non in forma postuma.[73] Monica Bianco suggerisce che ad un simile silenzio potrebbe aver concorso la radicata attitudine filosofico-pitagorica del cenacolo veneziano. In questo ridotto la poesia si rivolgeva soprattutto ai propri sodali di riferimento e vedeva nel dibattito intorno ad essa (e alle sue possibili varianti) il proprio interesse principale – motivo per cui si prediligeva una circolazione manoscritta di testi piuttosto che congedarli in forma definitiva alla stampa. Infatti, «il manoscritto italiano IX 589 della Biblioteca Marciana di Venezia, autografo del Venier, con la sua mole vertiginosa di lezioni alterative, e gli zibaldoni di Celio Magno, nei quali si coglie al vivo la stretta collaborazione con gli amici sia in sede di composizione che di revisione, sono documenti importanti di questo modo di fare poesia».[74] Il ruolo della conversazione in rapporto all'esercizio lirico affiora con evidenza proprio dalle parole di Verdizzotti in rapporto a Molin:[75]

> Il suo studio erano pochi libri et di buoni autori, et (per quello, ch'egli medesimo soleva dir molte volte) la pratica de gli huomini litterati frequente et la conversatione d'ogni altra sorte di persona di valore era il suo studio di Padova et di Bologna. Per questo rispetto egli pratticava molto volentieri con ogni persona literata, così della patria come forestiera, et, conferendo con tutti i suoi più stretti et giudiciosi amici le cose sue, ricercava d'haverne il loro parere; et invitava

---

[72] Per Brocardo († 1531): *Rime del Brocardo et d'altri authori*, Venezia, s.e. 1538 (BROCARDO *Rime*, a cura di A. F. Caterino). Per la Stampa († 1554): G. STAMPA, *Rime*, Venezia, Pietrasanta, 1554 (STAMPA *Rime*, a cura di C. R. Ceriello; ma segnalo anche STAMPA *The complete poems*, a cura di T. Tower and J. Tylus, Chicago-London). Per Della Casa († 1556): G. DELLA CASA, *Rime*, Venezia, Bevilacqua, 1558 (DELLA CASA *Rime*, a cura di S. Carrai). Per Zane († 1560): G. ZANE, *Rime*, Venezia, Guerra, 1562 (ZANE *Rime*, a cura di G. Rabitti). Per Marmitta († 1561): G. MARMITTA, *Rime*, Parma, Viotto, 1564. Per Caro († 1566): A. CARO, *Rime*, Venezia, Manuzio, 1569 (ad un'edizione moderna attende Francesco Venturi). Per Fenarolo († *ante* 1569): G. FENAROLO, *Rime*, Venezia, Angelieri, 1574. Per Gradenigo († 1580): P. GRADENIGO, *Rime*, Venezia, Rampazetto, 1583. Per Groto († 1585): L. GROTO, *Rime parte seconda e terza*, Venezia, Ambrogio Dei 1610 (GROTO *Rime*, a cura di B. Spaggiari).

[73] Celio Magno e Orsatto Giustinian pubblicarono il loro canzoniere solo nel 1600, quindi in età molto avanzata, così come aveva fatto anche Erasmo di Valvasone (nel 1592). Non è forse causale che gli unici veneziani del sodalizio che pubblicarono le proprie vite in età adulta (e non anziana) furono proprio gli unici a frequentare circoli esterni a Venezia: Bernardo Tasso, a ravvicinato contatto con la corte urbinate e napoletana, licenziò i propri cinque volumi degli *Amori* tra il 1531 e 1560; Bernardo Cappello, in esilio a Roma dal 1541, pubblicò le proprie *Rime* nel 1560.

[74] Per l'ipotesi cfr. BIANCO 2012bis, pp. 242-243 (citazione a p. 243).

[75] *Vita*, c. ÷8*r*.

> et quasi sforzava l'amico con parole cortesi a dir sopra le sue cose la sua opinione quale ella si fosse. Et se sentiva avvertimento alcuno di cosa che gli piacesse, l'accettava et cercava di accomodar le sue compositioni in modo che sodisfacessero con ragione ad altri prima et poi a se stesso; se anche udiva parer altrui che non sussistesse, non restava egli però meno satisfatto et, ingenuamente rispondendo, faceva capace l'amico suo del suo miglior parere.

Nel caso specifico di Molin la morte lo colse nel giro di una settimana, quindi quasi improvvisamente. In realtà, l'autore non si impegnò per dare pubblicazione alla propria opera e fu sempre restio a partecipare ad ogni iniziativa editoriale. Sulle ragioni di una simile ritrosia sarà, però, necessario sospendere il giudizio.

In luce anche alle considerazioni esposte nel paragrafo precedente, vorrei aggiungere un'ultima riflessione. Un così alto numero di "pubblicazioni mancate",[76] a mio avviso, avvalla l'ipotesi di uno sgretolamento dell'idea di canzoniere petrarchesco quale opera compiuta a favore di una *parcellizzazione* lirica. Il modello di canzoniere petrarchesco, chiuso e strutturato, presenta un congedo ben riconoscibile, in quanto riflette un preciso e consapevole percorso dell'io. Al contrario, la silloge cinquecentesca tende ad essere priva di una visione narrativa d'insieme capace di rendere la raccolta, ad un certo punto, oggettivamente conclusa. Il libro di rime consiste per lo più in una silloge sempre incrementabile e priva di un punto di arrivo definito, aspetto che potrebbe averne scoraggiato la pubblicazione.[77]

In ogni caso, al di là delle ragioni che possono aver spinto un autore al silenzio editoriale, nel momento in cui si cura l'edizione di un canzoniere postumo è quanto meno doveroso chiedersi se l'architettura della silloge rispecchi o meno un progetto d'autore.

IV. 4 *Stabilire l'autorialità dell'allestimento*

Si dica subito che in mancanza di testimonianze manoscritte in grado di documentare la genesi dell'operazione non è possibile stabilire con sicurezza il gradiente di autorialità dell'assemblaggio delle *Rime* di Molin, motivo per cui mi limiterò ad avanzare qualche proposta. Prima di osservare da vicino l'opera, ho ritenuto opportuno ragionare sul contesto.

Innanzitutto, è improbabile ammettere un ruolo da parte dell'editore, Comin da Trino, giunto negli anni Settanta alla fine della sua carriera e del quale non si dà notizia alcuna all'interno del volume (addirittura il nome non è esplicitato nel frontespizio). Inoltre, la sua verosimile estraneità nell'allestimento trova supporto sfogliando il catalogo delle *Rime* mandate in stampa dall'editore negli anni precedenti. Comin da Trino pubblicò pochissimi canzonieri lirici, nessuno dei quali presenta una fisionomia neanche lontanamente avvicinabile a quella di Molin: *Rime di M. P. Bembo* (1540), *Rime di molti eccellentissimi auttori con alcune stanze amorose* (1545), *Il Tempio della Fama di M. Girolamo Parabosco* (1548), *Le rime spirituali della illustrissima signora Vittoria Colonna* (1548), *Le Rime di Antonio Corso* (1550) e le *Rime de gli Academici Eterei* (1567).

---

[76] Ho limitato qui la campionatura alla sola area veneta, ma sarebbe doveroso estendere lo sguardo anche agli altri epicentri culturali del tempo. Inoltre per ragioni di tempo non ho (colpevolmente) affrontato la questione dei canzonieri manoscritti nel corso del XVI secolo che non hanno conosciuto un esito editoriale, per quanto confezionati per la stampa (come quello di Bartolomeo Zacco), o sono dissimili nella loro struttura rispetto all'esito tipografico (come quello di Antonio Cornazzano).

[77] Ovviamente nelle raccolte non mancano *corpora* poetici, circoscrivibili per ragioni tematiche e cronologiche.

Uguali considerazioni si ripropongono anche a proposito dei curatori. Verdizzotti non diede mai alle stampe le proprie liriche. Le *Rime* di Venier non presentano – né nella *princeps* settecentesca né nei numerosi manoscritti autografi conservati, soprattutto, presso la Biblioteca Marciana di Venezia – la rigida ripartizione per argomenti che contraddistingue quelle di Molin (e nemmeno condividono un'analoga varietà metrica). Celio Magno, dopo aver dedicato molti anni all'allestimento del proprio canzoniere, lo consegnò ai torchi solo nel 1600, con la peculiarità di aver voluto affiancare ai propri testi quelli dell'amico Orsatto Giustinian. Ad un primo sguardo il canzoniere celiano pare tripartito: una prima sezione senza nome (pp. 1-133); [Rime] «Spirituali» (pp. 121-134)[78] e «Proposte di diversi al Magno con le sue risposte» (pp. 135-163). Oltre alla consueta appendice di corrispondenza, è di qualche interesse la scelta di Magno di voler distinguere, attraverso un'indicazione paratestuale, la sezione spirituale delle proprie *Rime* dal resto dell'opera. In realtà, l'architettura della silloge non conosce una vera e propria ripartizione d'argomento, per quanto siano ben delineabili precisi nuclei tematici come la morte, l'incertezza della vita umana, la gloria di Venezia e il *corpus* spirituale posto in conclusione.[79] In ogni caso il modello, in cui pare riconoscibile un'evoluzione interna di stampo petrarchesco (e così andrà inteso anche l'esito penitenziale), non coincide comunque con quello di Molin. Quindi, per quanto sia lecito ammettere che Venier, Verdizzotti e Magno possano aver inventato un'articolazione originale per la specifica occasione epicedica moliniana, è quanto meno curioso notare che poi non abbiano assimilato loro stessi il modello in alcun modo o che comunque non se ne ravvisi alcuna traccia nella loro produzione.

Inoltre, nemmeno le altre edizioni postume promosse da Venier e Magno risultano comparabili, a livello macro-strutturale, con quelle di Molin. Le *Rime* di Zane, per quanto presentino articolazioni tematiche abbastanza evidenti, non sono ripartite per argomento.[80] L'unica distinzione è tra le rime completate (pp. 1-161), i «Fragmenti lasciati da lui» (pp. 161-164), i sonetti di corrispondenza (pp. 164-178) e le rime respinte dall'autore (pp. 180-183). Con l'eccezione dei frammenti, le scansioni fra i blocchi sono affidate a sole segnalazioni paratestuali. Lo stesso si ripropone pure nel caso anche delle *Rime* di Fenarolo, datate 1574, corredate da un folto apparato epicedico.[81] Concludendo anche le *Rime* di Pietro Gradenigo curate da Francesco Sansovino, prive sia del profilo biografico in apertura che dell'appendice epicedica in chiusura, non mancano dell'imprescindibile sezione di corrispondenza in *explicit*; ma i 173 componimenti raccolti nel volume non sono organizzati né per argomento né per metro.

---

[78] Comprensivo del *Deus* (alle pp. 127-134).

[79] Per uno studio sulla struttura delle rime celiane: PILOT 1909bis (dove si ipotizza una vicinanza con il modello strutturale dei *Trionfi* petrarcheschi) e CAMPANA 2014. Segnalo anche la recente indagine di COMIATI 2014, dedicata alla parabola amorosa nel canzoniere celiano.

[80] Anzi: «è fin troppo evidente l'intenzione di dare vita ad una trama 'narrativa' che, pur nella diversità, non si allontanasse eccessivamente dagli archetipi della lirica petrarchista, se non altro nella fedeltà alla concezione dell'opera come *speculum vitae*, terminante, in mancanza di un'amata defunta, con un *planctus* d'occasione e dunque siglata in ogni modo da rintocchi mortuari» (cit. da RABITTI, *Introduzione* in ZANE *Rime*, p. 34).

[81] A conferma della percepita vicinanza tra le edizioni di Molin e quelle di Fenarolo, basti ricordare le parole di Marco Antonio Silvio in merito alle *Rime* di Fenarolo: «queste rime, non sono meno sue, che di Mons. Fenaruolo: poscia che per opra, et diligenza sua [di Venier] singolare, se ne vengono hora in luce quali esse sono: la qual buona sorte hebbero anco quelle del Chiariss. Sig. Molino: essendone stato V. Magn. et di quelle, et di queste un novo Esculapio: per gratitudine del reciproco amore ch'esi le portarono, con perpetua memoria del nome loro, et per diletto, et beneficio del mondo» (cit. da FENAROLO *Rime*, c. a3*r*).

A questo punto vale la pena chiedersi: perché Venier e Magno avrebbero scelto di cimentarsi con un nuovo sistema di allestimento lirico esclusivamente per le *Rime* di Molin? E, a seguire, perché non lo hanno riproposto anche per le rime di altri membri della *koiné* o per sé stessi? Nell'economia del nostro ragionamento, è ineludibile domandarsi quale fosse la prassi al momento dell'impressione di un canzoniere *post mortem* a metà del Cinquecento: prevaleva la manipolazione dei testi o, con atteggiamento conservativo, la fedeltà ai manoscritti originali? In tal senso, la delineazione di un eventuale uso tipografico predominante potrebbe essere d'aiuto ai nostri interrogativi, per quanto la frequente eliminazione delle carte originali autografe nelle stamperie renda arduo trovare una risposta. È però senz'altro utile considerare la bibliografia critica a riguardo di alcuni canzonieri postumi anteriori al caso moliniano. Rimanendo in area veneziana si contano almeno le stampe di Antonio Brocardo (1538), Gaspara Stampa (1554), Giovanni Della Casa (1558), Giacomo Zane (1562) e Annibale Caro (1569). Le *Rime* di quest'ultimo furono confezionate dal nipote Gio. Battista e non riguardarono, dunque, strettamente il circolo di Santa Maria Formosa.[82] Lo stesso si può affermare anche per le *Rime* del Casa, pubblicate per le cure del segretario Erasmo Gemini per i tipi di Bevilacqua. Preziose sono però le conclusioni proposte da Stefano Carrai: «l'autore lasciò un canzoniere impostato, il cui montaggio era già progredito, ma non compiuto. Pubblicandolo, il segretario non ne modificò le linee principali: eliminò alcuni componimenti rischiosi, normalizzò le scelte linguistiche, credette di dargli una fisionomia più accettabile invertendo l'ordine dei due ultimi sonetti e obliterando le pause o lacune che il Casa non era giunto a colmare».[83]

Soffermiamoci maggiormente sui protagonisti del cenacolo Venier. Gaspara Stampa morì improvvisamente nel 1554 e dopo pochi mesi, per i tipi di Pietrasanta, uscirono a stampa le sue *Rime*. Le sezioni del volume, prive di intitolazione, risultano scandite da fregi tipografici e sono così articolate: sezione di argomento amoroso (nn. 1-220), sezione d'occasione (nn. 221-285), «Capitoli» (nn. 286-291) e «Madrigali» (nn. 292-310). Complici anche le dichiarazioni della sorella Cassandra e una lettera della poetessa a Collaltino, si è a lungo pensato che la prima sezione fosse stata confezionata dall'autrice e che le parti rimanenti siano state aggiunte dai curatori.[84] In un recente contributo, Veronica Andreani ha proposto una nuova ipotesi: il libello, che la stessa Stampa dichiara di aver allestito in prima persona nella famosa lettera all'amato, corrisponderebbe solo ad un circoscritto *corpus* di testi di lontananza, piccolo blocco all'interno della sezione amorosa delle *Rime*. La studiosa pare incline ad attribuire soprattutto ai curatori la responsabilità dell'allestimento complessivo, suggerendo anche che, da parte di un poeta cinquecentesco, non avrebbe avuto alcun senso – a fronte del loro contesto culturale – escludere la rimeria di corrispondenza da un proprio ipotetico canzoniere.[85] Simili considerazioni sono portate avanti anche da Giovanna Rabitti a proposito delle già più volte citate *Rime* di Zane, il cui confezionamento – senz'altro coordinato da Domenico Venier – fu affidato a Dionigi Atanagi, a quel tempo operante presso il circolo Ca' Venier.[86] Il volume è

[82] Per i problemi sulla paternità dell'allestimento rimando agli studi in corso d'opera di Francesco Venturi.
[83] Cit. da CARRAI 1996, p. 497.
[84] Di quest'opinione sono FORNI 2006 e TARSI 2013.
[85] Per l'ipotesi si veda ANDREANI 2017.
[86] Il poligrafo aveva già curato l'edizione delle *Rime* di Bernardo Cappello, edite a Venezia due anni prima, e l'imponente miscellanea per Irene di Spilimbergo (Venezia 1561).

«costruito secondo un impianto che, se lascia ancora intravedere i singoli nuclei originari, possiede nella sua globalità la fisionomia di un'opera 'montata' *a posteriori*».[87]

Prendiamo, finalmente, in esame il testo di Molin. Ad un primo sguardo l'ordine delle sezioni parrebbe eloquente: *amorose – morali – politiche – in morte – spirituali – di vario argomento – di corrispondenza*. È forte la tentazione di riconoscere quasi un percorso interno di un io che prima vive un'esperienza d'amore, poi conosce una sorta di ripensamento morale, quindi si dedica al più solenne impegno civile e di commiato lugubre, per poi terminare con un avvicinamento a Dio. Simili progressioni, di reminiscenza petrarchesca, si attestano abbastanza agilmente in molti libri di rime cinquecentesche. Tuttavia, questa ipotetica lettura ci porterebbe automaticamente a concepire le ultime due sezioni quasi come appendici secondarie nell'impianto strutturale, congettura non indolore alla luce di quanto già osservato per Gaspara Stampa. Soprattutto, il quadro è turbato da altri due aspetti fondamentali. Una lettura ravvicinata dei testi non supporta una simile linearità logico-narrativa trasversale ai blocchi d'argomento. Per esempio, nella sezione spirituale il poeta non ripudia veramente i piaceri della propria giovinezza sul modello petrarchesco. In aggiunta, non è priva di problematicità nemmeno l'identificazione del vero e proprio testo conclusivo di questo ipotetico percorso dell'io lirico. L'ultimo componimento della sezione spirituale coincide con una sestina penitenziale, solenne e maestosa nell'appello a Dio. Tuttavia, questa ha il merito di essere in ultima posizione non tanto per il suo contenuto bensì per la disposizione metrica che scandisce ogni blocco tematico (infatti nell'opera è rigoroso il seguente ordine formale: sonetti, canzoni, ballate, sestine, madrigali). Se ci limitassimo a considerare i sonetti, al contrario, la sezione spirituale terminerebbe con l'encomio di un predicatore attivo a Venezia, scelta assolutamente non significativa all'interno di un ipotetico romanzo lirico. Quindi, l'ulteriore sotto-ripartizione metrica, interna ad ogni sezione, mi pare ostacoli una lettura consequenziale dei testi secondo un ordine narrativo, fortemente compromesso da ragioni di *dispositio* formale.[88] In realtà, mi sembra più persuasivo riconoscere un discorso compatto-narrativo non tanto trasversale ai capitoli tematici, ma al loro interno. A titolo esemplificativo, i sonetti morali di fatto costituiscono un'unica riflessione esistenziale ambientata in un contesto agreste, mentre i sonetti politici celebrano tutti l'impresa africana di Carlo V, ripercorrendone con precisione le fasi dello scontro.

In aggiunta, l'ordine degli argomenti – in sé abbastanza canonico e di memoria petrarchesca – coincide perfettamente con il precedente proposto dalle *Egloghe* di Muzio:

MUZIO	Amorose	Marchesane [= bucoliche]	Illustri [= politiche]	Lugubri		Varie
MOLIN	Amorose	Morali	Di Stato	In morte	Spirituali	Varie e corrispondenza

Non è irrilevante sottolineare "l'isometria" – si potrebbe quasi dire – tra le «Marchesane» e le «Morali» di Molin, entrambi cicli agresti con considerazioni morali. Insomma, è verosimile che il volume moliniano debba essere messo in dialogo con il precedente di Muzio sia che si

[87] Cit. da RABITTI, p. 232 (al cui saggio si rimanda per le dovute argomentazioni).
[88] In alternativa ammettere che ogni singolo componimento, nella sua precisa posizione all'interno del libro di rime, sia parte di un discorso lirico unico e compatto significa ascrivere l'opera con sicurezza solo e soltanto all'autore.

ammetta una responsabilità dell'autore, magari ispiratosi al patavino, sia dei curatori. Questi ultimi, trovandosi a fronteggiare un materiale manoscritto organizzato in blocchi tematici (magari non già predisposti in questa sequenza dall'autore), potrebbero infatti aver preso ispirazione da un precedente a loro familiare.

Prendiamo adesso in considerazione la sezione *In vari soggetti*, centrale nel nostro discorso. Essa è contraddistinta da un effetto di disordine dovuto non solo alla mancata continuità e coerenza tematica dei testi ivi raccolti (non ascrivibile nemmeno a ragioni di ordine cronologico), ma anche al fatto stesso che un certo numero di sonetti appare "fuori sezione", sviluppando apparentemente una materia già incontrata nelle precedenti partizioni delle *Rime*:

- i sonetti 207 e 228-229, di soggetto politico, avrebbero potuto essere collocati ragionevolmente nella sezione "in materia di stato";
- i sonetti 234 e 243, in lode di Cinzia Braccioduro, sono scissi dal ciclo per Cinzia incluso nella sezione amorosa (nn. 75-79);[89]
- il son. 244, in morte di Irene di Spilimbergo e rivolto a Giorgio Gradenigo, avrebbe potuto essere collocato nella sezione *In Morte* (coerentemente con i sonetti 164 e 173, sempre per Irene);[90]
- i sonetti 212 e 238, di elogio verso una donna non identificabile e dai connotati angelici, sono coerenti con altri della sezione *Amorosa*;
- i sonetti 206 e 226, di soggetto moralizzante, erano collocabili anche nella rispettiva sezione delle *Rime*.

Come giustificare, dunque, la loro non inclusione nelle ripartizioni precedenti laddove l'argomento lo avrebbe reso invece accettabile? La questione è, evidentemente, molto delicata perché ci riporta al più importante problema dell'autorialità, o meno, dell'allestimento dell'opera.

Forse è proprio l'analisi di questa sezione a fornire una plausibile risposta interpretativa al problema. Le precedenti suddivisioni presentano un ordine tematico ben preciso che tradisce una visione chiara e consapevole della materia lirica: non si attestano componimenti fuori posto né sezioni irrisolte, così come non mancano casi di blocchi compositivi ben strutturati quali il ciclo di testi per le imprese di Carlo V, che occupa gran parte della ripartizione "in materia di stato", oppure quello bucolico-morale della seconda sezione.[91] Al contrario nei *Vari soggetti*, oltre alle problematicità sopra descritte, ci si imbatte anche in casi di sonetti in disordine all'interno della sezione stessa. Nel dettaglio:

- i sonetti 200 e 225, entrambi riferiti a Gaspara Stampa e a Collaltino di Collalto, sono impropriamente distanziati l'uno dall'altro;[92]

---

[89] Ma per la questione cfr. anche il cap. V. 6. 1 *I silenzi editoriali*, pp. 287-291.

[90] Tanto più che il son. 244, come il son. 173, si rivolge a Giorgio Gradenigo. Entrambi sono stampati in *Spilimbergo* 1561, a p. 100, e in posizione consequenziale. Non pare dunque esserci una vera ragione per distanziarli in due sezioni distinte.

[91] Sarebbe improprio voler ricercare una medesima organicità anche nella sezione amorosa, composta da oltre cento testi, per lo più destinati a svolgere i *topoi* tradizionali della lirica erotica senza riferirsi mai ad una donna precisa. Sia nella sezione in morte che spirituale, invece, è riconoscibile con facilità una coerenza interna e un ordine meticoloso nella scelta del succedersi dei testi (per queste si rimanda alle introduzioni specifiche).

[92] Nel resto delle *Rime* moliniane è prassi imbattersi in dittici o trittici in continuità tematica. Si noti che questo immotivato distanziamento di sonetti, vicini tematicamente, interessa solo quest'unico caso

- rimane immotivata l'inclusione del sonetto 218, dedicato alla guarigione di Domenico Venier, all'interno di un compatto ciclo di sei sonetti in lode di Roma;[93]
- i sonetti 205 e 230 consistono in due diverse fasi redazionali del medesimo testo in lode di Bernardo Cappello o Bernardo Tasso.[94]

Tutte queste anomalie portano a credere che l'organizzazione interna del blocco In vari soggetti sia difficilmente ascrivibile all'autore ma solo e soltanto agli amici, responsabili di un intervento di curatela troppo frettoloso. Le ragioni di una tale imprecisione non sono certe. Se da un lato è vero che l'opera fu pubblicata nel 1573, quindi circa tre anni dopo la morte di Molin, non si dovrà commettere l'errore di credere che i lavori per l'effettivo assemblaggio delle *Rime* abbiano richiesto lo stesso lasso di tempo. Nonostante le dichiarazioni di meticolosità espresse da Celio Magno nella prefazione al volume,[95] uno sguardo rigoroso conferma la natura poco precisa del lavoro di stampa. Per esempio, il ciclo di sonetti 239-244 è raccolto in un fascicolo aggiunto in un secondo momento in fase di pubblicazione dell'opera:[96]

c. 107*r*	c. 107*v*	**c. 107bis*r***	**c. 107bis*v***	**c. 108*r***	**c. 108*v***	c. 108bis*r*
236	238	239	241	243		245
237		240	242	244		

La ripetuta numerazione delle carte 107 e 108 permette di riconoscere agilmente l'originaria impaginazione del volume che faceva terminare i sonetti al n. 238 e dava inizio alle canzoni con la n. 245. Si spiega così la mancanza di un secondo sonetto a c. 107*v*, secondo il consueto inserimento di due sonetti per facciata, e la presenza di una intera facciata bianca a c. 108*v* (rimasta tale perché esauriti i testi da includere in corso d'opera). È evidente che i curatori devono aver aggiunto un folio ripiegato (segnato o1*r*-o1*v* e o2*r*-o2*v*), contenente i sei sonetti mancanti ed inseriti ad impressione avviata. La stessa procedura si attesta anche alle cc. 54 e 54bis (segnato g1 tra le cc. G6 e G7), con inclusione in corso d'opera della stanza amorosa n. 128. È proprio quest'ultima a sottopormi un dubbio, che lasciamo per ora sospeso, ovvero perché procedere a due autonome integrazioni di questo tipo quando a c. 108*v* ci sarebbe stato lo spazio editoriale per imprimere anche la stanza n. 128, tutto sommato anche accettabile, per

all'interno della sezione *In vari soggetti* (dove non mancano invece testi accostati in corrispondenza di un'affinità tematica come i nn. 204-205, 209-210 e 223-224).

[93] Tale inserimento non trova giustificazioni di tipo cronologico né di impaginazione del testo.

[94] Per uno studio cfr. cap. VII *Nota al testo*, pp. 423-424.

[95] «Essendo adunque per comandamento di V. M. Cl. le presenti rime di confuse per la maggior parte che erano state raccolte, ordinatamente scelte, et ridotte insieme dalla non meno accurata, che amorevolmente diligenza, et discreta consideratione di Monsig. Gio. Mario Verdizotti, per darle poi alla stampa col consiglio, et aiuto, come s'è fatto, del Clar. M. Domenico Veniero col quale, come suo familiariss. amico, et tanto giudicioso in questa maniera di componimenti, quanto si può comprender da i suoi scritti medesimi sommamente ammirati et celebrati dal mondo, soleva egli mentre visse, più, che con qualunque altro, conferir le sue compositioni; […] volendo ch'io ancora mi ritrovassi in compagnia del predetto Sig. Veniero a parte di questo carico, è stato dalla vostra cortesia se dal voler di M. Ant. Molino suo herede a spesa della cui gratitudine si fa questa lodata opera, rimesso al mio arbitrio il farne la dedicatione a chi più m'aggrada» (in MOLIN *Rime*, c. ⁘ 5*r*-*v*).

[96] Come precisato più approfonditamente nella *Descrizione dei testimoni* questa integrazione è comune a tutti gli esemplari di MOLIN *Rime* e non sarà da intendere quale possibile errore separativo.

contenuto, nella sesta sezione?[97] Questa diversa aggiunta mi pare ci restituisca abbastanza chiaramente la consapevolezza da parte dei curatori di avere a che fare con sezioni ben distinte fra loro e da tenere tali.

Torniamo al nucleo del discorso. Dunque, ammessa la possibile responsabilità dei curatori nell'allestimento della sezione *In Vari Soggetti*, è lecito attribuire loro anche le precedenti cinque? Sarebbe pure ammissibile ma non senza alcuni elementi problematici. In termini di precisione compositiva, la presenza di un così marcato contrasto tra le prime cinque sezioni e la sesta non può non insinuare per lo meno il sospetto che le prime fossero state organizzate già dallo stesso Molin – e questo spiegherebbe il loro ordine interno – e che gli amici del defunto si siano limitati a mantenerne la fisionomia. L'ultimo blocco sarebbe da intendere quindi come uno spazio editoriale nel quale è stato raccolto ogni altro componimento respinto dall'autore per le ragioni più varie. I curatori, intenzionati a pubblicare la totalità dei componimenti moliniani, avrebbero rimesso insieme tutti gli esclusi facendoli convergere in una nuova sezione per non alterare un ordine autoriale stabilito in precedenza.

Rimarrebbe, però, da chiedersi per quale ragione queste liriche sarebbero state escluse dalle altre sezioni da parte di Molin (o da parte dei curatori laddove l'intera ripartizione fosse loro). Osserviamo più da vicino i testi. A ben guardare, quasi tutti i sonetti presentano in realtà una costante non indifferente: l'essere componimenti d'occasione per lo più di carattere encomiastico (è il caso di almeno 35 testi su 49). Quest'elemento potrebbe spiegare in primo luogo la loro ragionevole esclusione dalle prime cinque sezioni, inadatte a ospitare tutti i componimenti in lode di amici, poeti, scultori e pittori, inclusi nella sesta. D'altro canto, si potrebbe osservare che anche nelle precedenti cinque sezioni non mancano né componimenti d'occasione (si pensi ai testi epicedici o al ciclo per Tunisi) né componimenti di lode verso figure storicamente esistite.

In più, la presenza di un così alto numero di sonetti d'occasione nella partizione solleva automaticamente un dubbio riguardo a quei casi che apparentemente non erano sembrati tali. Per esempio, il sonetto 212 – in lode di una sorta di donna angelo, privo di indizi interni utili ad alcuna identificazione – sarà da intendere come un generico sonetto amoroso impropriamente collocato nella sezione "sbagliata" oppure una variante storicizzata del *topos* amoroso lirico, per la quale semplicemente si è persa la consapevolezza delle ragioni alla base della composizione e della donna a cui si riferisce? Qualora si adottasse questa seconda prospettiva, la sezione – nonostante l'apparente *caos* – assumerebbe invece un profilo più coerente, per quanto comunque problematico per gli aspetti già posti in evidenza.

Alla luce di questo, l'intero blocco potrebbe essere concepito anche come l'esito di una volontà autoriale non ancora revisionata accuratamente dal poeta, quasi deposito di documenti altri, o l'ultima di una serie di ripartizioni la cui responsabilità complessiva sarebbe merito esclusivamente dei curatori. A favore di quest'ultima posizione, si ricordi la testimonianza di Celio Magno che nella prefatoria in apertura delle *Rime* moliniane attribuisce a Gio. Mario Verdizzotti la responsabilità di aver raccolto, scelto ordinatamente e messo insieme le rime

[97] Una possibile obiezione esiste e si riconduce alla possibile volontà di rispettare meticolosamente un preciso ordine metrico nella disposizione sequenziale dei testi. In realtà, la stanza n. 128 è l'unica dell'intero repertorio moliniano e sarebbe stato dunque possibile collocarla immediatamente prima delle canzoni, senza infrangere una coerenza metrica generale. Infine, rimane comunque valido chiedersi perché i curatori non abbiano preferito aggiungere un secondo cartesino nella sezione "in vari soggetti", già sottoposta ad aggiunte *in fieri*.

«originariamente confuse».[98] Volendo dare credito alle sue parole, dovremmo congetturare che i curatori abbiano organizzato interamente e con cognizione tutti gli scartafacci del poeta e che, alla luce di questo, ogni singolo testo della sezione in vari soggetti, debba essere inteso come un qualcosa di consapevolmente *altro* rispetto a quanto già affrontato in precedenza.

Aggiungo ancora un paio di osservazioni. Jacopo Galavotti, dopo aver riconosciuto l'abilità metrica di Molin, interpreta la sporadica imprecisione metrico-terminologica del volume come un indizio della non autorialità della sua confezione.[99] Mi trovo a concordare solo in parte. Lo scarto, tra la precisione metrica da un lato e le imprecisioni nominalistiche dall'altro, ci dice che molto probabilmente le indicazioni paratestuali non sono moliniane, ma questo non esclude che lo possa essere invece la partizione per argomenti.

Un ultimo elemento prima di congedare il ragionamento. Francesco Erspamer ha posto l'accento sull'importanza dell'eventuale presenza di un sonetto proemiale quale indizio di una progettualità compositiva: «Lo scopo del sonetto proemiale non era suggerire una coerenza testuale. Esso era più che altro un espediente editoriale: doveva garantire che quel prodotto era stato pensato […] come completo, finito. […] il componimento proemiale non apriva un canzoniere: lo chiudeva».[100] Come si analizzerà più adeguatamente nel prossimo capitolo, il sonetto incipitario delle *Rime*, in apertura della sezione amorosa, sembra rispondere ai criteri dei componimenti proemiali. Alla presenza di un componimento *alfa*, però, non corrisponde alcun testo *omega*.[101] Il dato, tuttavia, non costituisce un problema in sé poiché Gorni ha rivendicato la liceità, per il XVI secolo, di parlare di libri di poesie «senza fondo».[102] L'esistenza di un simile componimento di apertura non equivale ad una prova certa dell'autorialità della silloge in tutte le sue parti, ma è valido per lo meno a riconoscervi la prova di una volontà di avvio.
Una questione rimane però ancora sospesa: ha senso comporre un sonetto proemiale, la cui funzione principale sarebbe quella di dare coesione alla silloge, in un libro di rime intenzionalmente scomposto e franto tematicamente? Si ha l'impressione, apparentemente, di trovarsi di fronte ad una contraddizione teorica. In realtà, ci confrontiamo solo con l'ennesima conferma dello scarto percettivo del canzoniere nel XVI secolo. Fin dal sonetto di apertura, infatti, il poeta rinuncia ad un possibile sviluppo narrativo di un'opera che non è presentata come un grande 'diario poetico' nei termini di una testimonianza di un vissuto. Al contrario, il son. 1 affronta genericamente il *topos* della memoria postuma delle *Rime* affidate ad Apollo. Nell'economia del nostro discorso, la presenza di un sonetto di avvio, anche nel caso di un libro "franto tematicamente", ci conferma ancora una volta l'avvenuto superamento del modello petrarchesco a favore di un'architettura ripartita tematicamente, senz'altro priva di ogni unità lirico-narrativa, ma non per questo percepita come disomogenea. Non andrà trascurato, infine, che il ricorso a un sonetto proemiale in un'opera, priva di una costruzione dichiaratamente narrativa, è già attestato nei libri di poesia latina. Non sorprende quindi che già Paterno – e successivamente Marino e Murtola – corredi i propri canzonieri di un sonetto proemiale pur in assenza di un canzoniere-diario. In ogni caso, qualora si condividesse il ragionamento di Erspamer, il son. 1 supporterebbe senz'altro un'ipotesi di autorialità.

---

[98] Cfr. MOLIN *Rime*, c. ÷ 5*r*.
[99] Cfr. GALAVOTTI 2018, p. 366.
[100] Cit. da ERSPAMER 1987, p. 114.
[101] Preciso che non si attestano, invece, sonetti di matrice proemiale in apertura delle rimanenti sezioni.
[102] Cit. da GORNI 1989, p. 40.

Concludendo, nell'eventualità in cui si preferisse attribuire l'intero allestimento a Venier, Magno e Verdizzotti, rimarrebbe ancora da comprendere la ragione alla base di una simile eccezionalità messa in pratica solo e soltanto per le *Rime* di Molin. Personalmente, ritengo che si debba ammettere piuttosto un'incerta linea di confine tra l'opera d'autore e l'ibrido frutto di un regesto editoriale. Forse Molin non aveva veramente in animo di organizzare le proprie rime in un canzoniere funzionale alla pubblicazione,[103] ma non si può escludere che avesse assunto un criterio d'argomento per ordinare i propri scartafacci privati. L'uso scrittorio di Molin avvalla l'ipotesi di una settorializzazione dei testi, dal momento che è innegabile il suo gusto per *corpora* lirici compatti. Quindi, si può ipotizzare che i curatori, di fronte ad un materiale poetico in gran parte già articolato in blocchi tematici, possano aver proceduto a riorganizzarlo anche metricamente e ad a integrare malamente la sezione in vari soggetti con tutti gli altri testi del poeta che sono riusciti a reperire (così da spiegare la "confusione" menzionata da Magno).[104]

---

[103] A favore dell'ipotesi concorre, a mio avviso, la volontà di Molin di rifuggire, in vita, ogni occasione di pubblicazione dei propri testi.

[104] In questa direzione non si dimentichi che, nell'edizione del 1562 delle *Rime* di Giacomo Zane, Domenico Venier e Celio Magno fecero seguire alle sue poesie anche una sezione di «Frammenti lasciati da lui», comprensiva dei testi esclusi o incompiuti.

V. Uno sguardo ravvicinato alle sezioni

V. 1 La sezione *amorosa*

La prima, e più corposa, sezione delle *Rime* si contraddistingue per un considerevole ventaglio metrico: 83 sonetti, 9 canzoni, 2 ballate polistrofiche, 1 sestina tripla, 5 canzonette, 14 madrigali e 13 ballate, 1 stanza e 2 capitoli ternari. Il son. 1, come si illustrerà a breve, presenta un carattere proemiale ed è immediatamente seguito da due sonetti di innamoramento. Nonostante l'attacco di sezione suggerisca evidentemente una memoria di matrice petrarchesca, nel suo complesso l'operazione non è avvicinabile ai *Fragmenta*. Come già osservato nel capitolo precedente, la ripartizione per argomento della silloge moliniana e la meticolosa osservanza della scansione metrica all'interno di ogni sezione sollevano alcuni dubbi sull'effettiva riconoscibilità di un'evoluzione narrativa interna. Scorrendo le rime della sezione amorosa non è infatti ravvisabile un andamento di carattere narrativo né una parabola amorosa con esito penitenziale. Il punto di arrivo della sezione corrisponde ad un capitolo ternario, il n. 130, dedicato alla sofferta insonnia dell'innamorato e privo di alcun elemento sufficiente a identificarlo realmente quale compimento di un percorso lirico di matrice amorosa. Prevale piuttosto l'impressione che, a scapito di una possibile narrazione lirica, la sua posizione in *explicit* si giustifichi solo per i criteri metrici alla base della disposizione dei testi.[1]

La sezione si allinea ai dettami consueti della lirica amorosa petrarchista: non mancano sonetti di innamoramento, di lode, di *voluptas moriendi* e *dolendi*, di lontananza, di invettiva contro Cupido e di *lamentatio* per la propria condizione. Parimenti, è centrale l'idea che l'amore sia in primo luogo un'esperienza ossimorica, convinzione distintiva del petrarchismo lirico amoroso.[2] Tuttavia, non si riscontrano temi tradizionali quali la malattia dell'amata o le sofferenze per la morte della stessa; nessun componimento affronta il *topos* della finestra del cuore o la canonica sintomatologia d'amore. Soprattutto, in evidente divorzio dal modello petrarchesco, andrà sottolineato che Molin rifugge la fedeltà amoroso-letteraria ad una sola donna-musa, reale o fittizia, come attestato invece non di rado in molti altri suoi sodali. Manca un'equivalente della Laura petrarchesca, così come non figurano riferimenti – salvo pochissime eccezioni – a donne realmente esistite, difficilmente riconoscibili data la quasi totale assenza di indicatori onomastici e di presunti *senhal*.[3] Di pari passo, ci si imbatte invece in nuovi filoni tematici lontani dalle più fedeli orme petrarchesche, a fronte soprattutto di un amore carnale e licenzioso che l'autore si riserva di perseguire anche durante la vecchiaia.[4] Oltre che nei temi, qualche elemento di originalità si avverte anche nello sporadico impiego di metafore alternative all'abituale petrarchismo amoroso della rimeria cinquecentesca. Per esempio, nella ballata n. 100 per descrivere il tradizionale fuoco amoroso il poeta ricorre al più innovativo progresso tecnico del tempo. L'io lirico si associa alla polvere da sparo, la «fina polve» del v. 12, per la

---

[1] Prendendo in considerazione i soli sonetti, invece, sembra quasi avvertibile un'evoluzione temporale nella disposizione dei testi. Gli ultimi, infatti, affrontano il motivo dell'amore senile (nn. 75-83).

[2] Per quest'ultimo aspetto rimando a Gigliucci 2004.

[3] Diverso è il caso del son. 57 dedicato ad una donna della famiglia Tagliapietra.

[4] Questo aspetto non sfuggì allo sguardo moralista di Elisa Greggio, che nel suo studio propone il ritratto di Girolamo Molin come una sorta di "Casanova" del XVI secolo; cfr. Greggio 1894, pp. 188-202 e 317-319.

comune capacità di infiammarsi molto rapidamente alla sola vista della donna.[5] Un'analoga attenzione alla concretezza del quotidiano si avverte anche nella canzone 89, dedicata alla dolorosa separazione fra gli amanti. L'innamorato segue con lo sguardo l'allontanarsi della nave dell'amata fino al suo scomparire all'orizzonte. Nel raccontare questa dolorosa visione marittima è notevole il realismo descrittivo dell'imbarcazione che si infrange sulle onde:[6]

> Già spiegate le vele a poco a poco
> givan quest'occhi de l'amato aspetto
> perdendo il caro obbietto,
> né sofferenza aveva in me più loco
> e bollian col martir la brama mista.
> Fendea del legno il mar la prora acuta,
> e neve in lui parea l'ondosa schiuma,
> parean le vele augel di bianca piuma
> che lungi agli occhi altrui sua forma muta.
> Al fin manca di lei tutta la vista
> e io non moro e vien ch'al duol resista,
> ma chi vive al partir d'ogni sua gioia
> creder ben può ch'uom di dolor non moia. (vv. 148-160)

Infine, sempre di un'originalità non petrarchesca, è anche il sonetto *Raro essempio d'amor veder dipinto* (n. 65), di gusto ecfrastico. Nel testo il poeta descrive metaforicamente un'opera d'arte, senza specificarne né la tipologia figurativa né le ragioni narrative. Il soggetto descritto, di memoria vagamente classicheggiante, raffigura un uomo così impegnato nell'inseguimento della propria amata da rimanere per sempre prigioniero di un labirinto. Il dedalo, che porta con sé infiniti precedenti letterari, è ovviamente metafora del claustrofobico smarrimento che può intrappolare l'innamorato nell'inseguire una donna irraggiungibile.

Ribadita, in ogni caso, la presenza di un innegabile substrato petrarchista nella lirica amorosa di Molin, tanto nelle tessere formali quanto nell'insistenza ad affrontare (anche) temi non originali, mi paiono di maggiore interesse gli *scarti* rispetto al canone del tempo. Queste deviazioni riguardano tanto i contenuti quanto alcune scelte formali e ci portano necessariamente a porre in dialogo l'opera con l'esperienza della lirica italiana delle origini, con

[5] La presenza della polvere da sparo trova riscontri anche nella lirica di Berardino Rota (*Rime* 117, 8), di Michelangelo (*Rime* 54, 49-52) e di Teofilo Folengo (*Baldus* IV). Il caso di quest'ultimo è stato recentemente approfondito da Vincenzo Allegrini nell'intervento «*Spudare balottam*». *Folengo e le armi da fuoco tra storia, iperbole e paradosso* tenuto in occasione delle *Giornate di studio su Teofilo Folengo a cinquecento anni dalle prime Macaronee* (23-24 novembre 2017, Scuola Normale di Pisa), organizzata da Luca D'Onghia, e delle quali gli atti sono in corso di allestimento. Ad ogni modo, nel corso del Cinquecento fu data sempre più attenzione letteraria alle armi da fuoco. In questo filone si iscrive, in termini quasi esemplari, l'*Artiglieria* di Berardino Baldi, poemetto dedicato ai nuovi strumenti bellici quali il cannone, il fucile e l'archibugio. L'opera fu pubblicata nell'anno 1600, ma la sua composizione si data al 1575.

[6] È doveroso segnalare anche la simile impressione di realismo avvertibile in ZANE *Rime* 153, canzone dedicata alla nostalgia per Venezia che coglie il poeta durante un soggiorno cretese. Particolarmente notevole è l'immagine dei rematori, apprezzata anche da Pietro Gradenigo (G. GRADENIGO *Lettere* I, 49-51, p. 140), ai vv. 45-50: «La mal condotta turba, cui crudele / stella incatena sopra 'l legno il piede, / ond'io con le sue braccia affretti il corso, / mentre s'erge, e col remo l'acqua fiede, / e giugne al suon de' ceppi alte querele, / poria il tasso svegliar e 'l ghiro e l'orso».

la temperie oraziana ed elegiaca del tempo,[7] con la trattatistica amorosa del periodo e con gli esiti erotici della lirica cinquecentesca. Procediamo con ordine.

V. 1. 1 *La presenza di un sonetto proemiale*[8]

Il testo proemiale di una raccolta di rime quattro-cinquecentesca rappresenta, per l'autore, il luogo privilegiato in cui sviluppare riflessioni di poetica. Allo stesso tempo diventa l'occasione per confrontarsi con la tradizione letteraria, passata e presente – ragion per cui agli occhi di uno studioso anche una variazione può apparire rilevante. Nel caso delle *Rime* di Molin, questi compiti sono affidati al sonetto *Scegli e amenda di tua propria mano* (n. 1). Potremmo affermare fin da subito che si tratta di un testo petrarchista, ma non petrarchesco.[9] Ad un primo sguardo i debiti nei confronti dell'esordio dei *Fragmenta* sembrano limitarsi al ricorso al tempo passato in riferimento all'esperienza amorosa: «com'Amor *fea* di me diverse prove» (son. 1, 6). Si tratta, tuttavia, di una scelta verbale con aspetto durativo e dunque da ricondursi ad un'azione che continua ad avere effetti nel presente, indebolendo così l'ipotesi di un possibile contatto. In un'ottica sempre separativa, nel sonetto di Molin non si ritrovano quelle presenze elegiache proprie dell'*incipit* dei *Rvf*, come i motivi del pianto e dei sospiri, e la volontà di condividere la propria esperienza amorosa (esclusiva della giovinezza) con un pubblico esperto. All'appello mancano anche il pentimento, la redenzione e la presa di distanza da un io lirico precedente.[10]

Del tutto privo di qualunque risvolto penitenziale, il testo moliniano non guarda al passato ma al futuro e si preoccupa esclusivamente del destino delle proprie poesie. Aggrappandosi al frequentato *topos modestiae*, l'autore denuncia la presunta insufficienza qualitativa dei propri scritti. Afferma di ritenersi soddisfatto della loro capacità di dimostrare almeno la propria fedeltà ad Apollo e di testimoniare le sue vicende amorose, dettaglio quest'ultimo su cui torneremo. La speranza di una gloria poetica futura – alquanto stridente con la riservatezza editoriale perseguita dall'autore in vita – non appartiene al testo proemiale dei *Rvf*, ma è motivo assai comune tra XV-XVI secolo. Sempre in posizione proemiale, in questa direzione meritano di essere ricordati almeno i casi dell'amico Bernardo Tasso[11] e dell'allievo Celio Magno, nel cui

---

[7] La poesia elegiaca latina deve essere stata ben nota a Molin grazie ad un'importante edizione aldina di inizio Cinquecento (*Catullus, Tibullus, Propertius*, Venezia, Manuzio, 1515). Merita di essere ricordato il commento di Marco Ariani sulle *Rime* di Molin in quanto «sulla base di un bagaglio lessicale (comunque aperto a immissioni *ex lege*) e logico-sintattico ancora complice della grammatica bembiana, rivelano un senso della costruzione-combinazione già finemente attento al *lusus* della pausa metrico-sintagmatica e alla plusvalenza dei timbri affettivi di un erotismo raffinato e memore (al limite del citazionale) della lirica latina» (cit. da ARIANI 2007, p. 980).

[8] Alla questione si è fatto cenno nel cap. IV *La struttura dell'opera*, pp. 124-125.

[9] Se è vero che «obbedire o disobbedire alla lettera del modello ha qui, in apertura di libro, assolutamente un valore in più», non è marginale precisare che lo schema metrico impiegato da Molin (ABBA.ABBA.CDC.DCD) si allontana dal modulo definito da Petrarca (ABBA.ABBA.CDE.CDE), fedelmente assunto da Bembo e molti altri (Brocardo, Stampa, Matraini, Della Casa, Torquato Tasso). La citazione è di AFRIBO 2004, p. 211.

[10] Tutti questi aspetti, di matrice elegiaca e attestati in *Rvf* 1, ricorrono invece nei sonetti proemiali di autori cinquecenteschi come Girolamo Britonio (*Gelosia,* edita nel 1531) e Domenico Mantova (*Rime*, edite nel 1554).

[11] Si dovrà considerare B. TASSO *Amori* I 124 che, a partire dall'edizione del 1534, divenne il componimento proemiale dell'intero *corpus* degli *Amori.* Una precisazione però: l'edizione delle *Rime*, a cura di Chiodo, riproduce l'ordine dei testi dell'edizione del 1531.

sonetto d'esordio è recuperato proprio lo stesso schema metrico su quattro rime di Molin.[12] Anche l'assenza del famoso, quanto sospeso, vocativo petrarchesco, dell'allocuzione ai lettori (di cui si teme il giudizio ma a cui il nostro non si rivolge esplicitamente), di un accenno all'amore come peccato e della volontà di elevare la propria esperienza di vita ad *exemplum* costituiscono tutti importanti scarti rispetto ai *Fragmenta* (e pure al canzoniere bembiano). Ugualmente, la presenza stessa di Febo, in apostrofe al secondo verso, è a ben guardare un allontanamento dal modello di Petrarca[13] e tradisce una contaminazione con la poesia epico-didattica già autorizzata dalle *Rime* di Bembo, dove il sonetto proemiale fa appello però alle Muse (BEMBO *Rime* 1, 5-6).[14] Anche Sannazaro era ricorso alle dive d'Elicona nel secondo sonetto delle sue *Rime*, mentre nel primo l'interlocutore è proprio Apollo. A ben guardare, mi pare probabile che nella scrittura del proprio sonetto d'avvio Molin abbia avuto a mente soprattutto il precedente sannazariano, con il quale condivide anche il timore degli effetti distruttivi del tempo. Da un punto di vista metrico – e la considerazione non sarà marginale data la posizione privilegiata del testo – il sonetto di Molin si articola su quattro rime, mentre quelli di Petrarca, Bembo, Trissino e Sannazaro su cinque. Tuttavia è proprio (e solo) con quello di Sannazaro che il son. 1 di Molin condivide una sequenza rimica:[15]

SANNAZARO *Rime* 1, 1-8:	MOLIN *Rime* 1, 1-8:
Se quel soave stil, che da prim'anni	Scegli e amenda di tua propria mano,
infuse *Apollo* a *le mie rime* NOVE,	*Febo*, gli error de *le mie rime* NOVE
non fusse per dolor rivolto *ALTROVE*	ché, come indegne di mostrarsi *ALTROVE*,
a parlar di sospir sempre, et d'affanni,	non le distrugga poi Lete o *Vulcano*.
io sarei forse in loco ove gl'inganni	E se tu le dettassi a mano a mano
del cieco mondo perderian lor *PROVE*,	com'Amor fea di me diverse *PROVE*
né l'ira di *Vulcan*, né i tuon di Giove	purgale or sì ch'in loro altri non trove
mi farebbon temer ruine, o danni.	cosa ch'offenda alcun giudizio sano.

Una traccia così evidente di Sannazaro, in apertura di raccolta, deve far riflettere sulle ragioni che hanno spinto Molin a sceglierlo come interlocutore privilegiato. I *Sonetti e canzoni* di Sannazaro, la cui *princeps* napoletana si data al 1530, conobbero almeno tredici ristampe veneziane tra il 1531 e il 1561, due edizioni delle quali a cura di Lodovico Dolce e Francesco Sansovino. Questa presenza, certo non antagonista al petrarchismo cinquecentesco di stampo bembiano,[16] fin da subito ribadisce però la necessità di approcciarsi alle *Rime* di Molin senza riduttivi filtri semplicistici a favore solo di un ricercato dialogo con Petrarca. Il *magister* della

[12] Sonetto *Non di porfido tomba eletto e duro* in MAGNO *Rime* 1 (schema ABBA.ABBA.CDC.DCD). A margine, si dica che anche il sonetto incipitale delle *Rime* di Fenarolo, *Se'l ciel desse al mio stil cotanta aita*, presenta lo stesso schema metrico (ABBA.ABBA.CDC.DCD); per il testo cfr. FENAROLO *Rime*, c. 1*r*.
[13] Si ricordi però *Rvf* 34 (*Apollo, s'anchor vive il bel desio*), che apriva la raccolta petrarchesca nel codice degli abbozzi.
[14] Per la questione rimando a NOYER-WEIDNER 1974.
[15] Per completezza, andrà precisato che anche il sonetto proemiale delle *Rime* di Giovanni Della Casa, di tema analogo e con invocazione alle muse, presenta uguali rime *-ano* ("*mano*": "sovrano": "umano": "lontano") e *-ove* ("*altrove*": "Giove"). Per uno studio del sonetto proemiale del Casa rimando a un saggio di Giuliano Tanturli, meritevole di offrire anche un'ampia panoramica sui testi proemiali nelle raccolte di metà XVI secolo: TANTURLI 1997.
[16] Tracce di Sannazaro nella lirica di Bembo sono messe in evidenza nel recente contributo di JURI 2017.

lirica italiana è senz'altro presente, ma non è l'unico modello a cui fare riferimento e al cui orizzonte ideologico Molin pare non volersi omologare. D'altronde l'esigenza di considerare la poesia cinquecentesca in un'ottica plurale pare essere ormai accettata dagli studiosi.[17] Ammessa dunque la distanza dagli *incipit* di Petrarca e di Bembo, mi pare legittimo dubitare anche del significato dell'espressione «gli error de le mie rime nove» (son. 1, 2), laddove il termine chiave petrarchesco *error* in Molin sembra alludere più ad un'inadeguatezza stilistica che ad un amore sbagliato o inopportuno.

Infine, sempre nell'ottica di presenze *altre* rispetto all'ortodossia petrarchesca, meritano di essere per lo meno evidenziate un paio di memorie dantesche, di per sé non sostanziali ma significative per il nostro ragionamento. In primo luogo, ci si riferisce alla presenza di un *dictator* connesso all'esperienza amorosa (vv. 5-6). Nonostante il motivo figuri anche in Petrarca (per es. *Rvf* 127, 6), pare indiscutibile la sua chiara matrice stilnovistica, resa celebre poi da Dante in *Purg.* XXIV 52-54. Altrettanto dantesca sembra anche la chiusa del sonetto, laddove il verso «come reliquie di gran fiamma antica» (son. 1, 14), oltre ad essere un evidente richiamo del virgiliano «Agnosco veteris vestigia flammae» (*Aen.* IV, 23), è forse eco di *Inf.* XXVI 85 e *Purg.* XXX 48. Trattandosi del testo proemiale, la scelta di inserire un'espressione di così forte memoria letteraria ci restituisce la volontà di Molin di porsi a dialogo con Dante in un canzoniere lirico, dato non banale per la rimeria del tempo. A proposito del verso finale, inoltre, non sarà del tutto superfluo ricordare che Edoardo Taddeo ha riconosciuto proprio nel fuoco, *topos* attestatissimo nella lirica amorosa petrarchista, la metafora prediletta da Molin per descrivere il proprio sentimento amoroso. Per il poeta, scrive Taddeo, «l'amore è per lo più fiamma, ardore che consuma, tormento»[18] ed è dunque interessante notare che proprio il sintagma «gran fiamma antica» concluda il sonetto di apertura. Infine, a supporto di possibili contatti napoletani della lirica di Molin, vale la pena ricordare anche un passo dall'*Endemione* di Cariteo (Venezia 1515), molto simile al verso finale del nostro: «Ché se vedete in me segni d'amore / *reliquie* son de la mia *fiamma antica* (ne*mica*: fatica: *dica*)» (CARITEO *Rime* 135, 7-8).[19]

Per concludere, non è priva di interesse la scelta di associare le proprie rime a delle *reliquie*. Da un punto di vista lessicale, il vocabolo non trova riscontro nella produzione lirica di Petrarca, Bembo e Trissino ed è un *hapax* anche in Molin. Per prima cosa, mi pare indiscutibile che il ricorso al termine *reliquie* connoti semanticamente i propri scritti come meritevoli di durare nel tempo in quanto elevati quasi a sacra memoria di una vita passata. D'altra parte, per definizione la reliquia si riferisce all'avanzo di un qualcosa andato distrutto. Quindi non è scorretto vedere un punto di contatto con le "rime sparse" petrarchesche nel forte e comune significato residuale ovvero nell'idea che i testi altro non siano che *fragmenta*, quindi resti scomposti di un'esperienza unitaria andata disgregandosi (oppure che non è mai riuscita a raggiungere la desiderata e soddisfacente unità). Nella scelta del termine è forse sottesa, inoltre, un'idea lugubre poi riproposta anche da Celio Magno in esordio alle proprie *Rime*, concepite come sepolcro capace di dare eterna fama al poeta (MAGNO *Rime* 1, 12). Alla base dei sonetti di Molin e Magno, è forse lecito riconoscere una vaga memoria di Orazio *Carm.* III XXX, laddove la poesia è associata ad un «monumentum aere perennius», capace di sconfiggere gli effetti distruttivi del tempo. La speranza di Molin di vincere Lete e Vulcano ricorda invece un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio (*Met.* XV 871-872): «Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira

---

[17] Da ultimi: FORNI 2011; GIGLIUCCI 2007 e GIGLIUCCI 2005.

[18] Cit. da TADDEO 1974, p. 75.

[19] Ma non andrà dimenticato nemmeno MUZIO *Rime* XLI, 8 «per le vestigia *de la fiamma antica* (: dica: amica)».

nec ignis / Nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas», quest'ultimo sicuramente alla base del già citato esordio sannazariano.

V. 1. 2 «Strano e superbo mostro». *Per una lirica della gelosia*

Uno dei filoni più rilevanti della produzione amorosa di Molin riguarda il motivo della gelosia,[20] tra le principali novità tematiche della lirica del XVI secolo. Al soggetto, Molin dedicò il son. 16, la ballata grande 92, la ballata piccola 110 e i madrigali 122 e 126, tutti non databili. Non si tratta dunque né di un numero corposo di testi né, come si avrà modo di evidenziare più avanti, delle forme metriche più usuali nel filone lirico. Il *topos* della gelosia, soprattutto per le sue implicazioni sessuali, è di fatto assente dal canzoniere petrarchesco ed è avvertito principalmente come una novità dei moderni.[21] Pertanto, la scelta di affidare il tema ad un madrigale dal profilo cinquecentesco (n. 122) e ad una ballata dall'andamento volutamente arcaizzante (n. 92),[22] coerente con l'interesse metrico del circolo veniero, potrebbe non essere causale, bensì un'ulteriore conferma della percezione innovativa e originale del soggetto lirico.

Quasi tutti i testi di Molin si pongono in continuità con la consueta tradizione letteraria del motivo della gelosia, le cui radici affondano soprattutto nell'esperienza dell'elegia latina.[23] Gli studi di Erika Milburn hanno posto l'accento sull'importanza del contesto culturale napoletano nel processo di riscoperta del tema nella poesia volgare e per la sua successiva affermazione nel corso del Cinquecento. Riconosciuto il ruolo cruciale soprattutto di Sannazaro e Tansillo per i seguenti sviluppi del *topos*,[24] in una prospettiva letteraria più generale non è irrilevante segnalare anche l'apporto di Ariosto che dedicò proprio al tema della gelosia alcune tra le stanze più note dell'*Orlando Furioso* (XXXI 1-6). Era già ricorso all'ottava metrica, per esprimere il sentimento, anche Lorenzo de' Medici[25] e, a distanza di tempo, continueranno ad affidarvisi pure Torquato Tasso nella *Gerusalemme Liberata* e Gian Battista Marino nell'*Adone*. In ogni caso, in area veneziana è soprattutto tra gli anni Trenta e Cinquanta che il motivo della gelosia riscosse sempre più attenzione da parte della scena letteraria, interessando tanto la poesia quanto la coeva tradizione teatrale e novellistica.[26]

---

[20] Non esiste ancora una monografia dedicata interamente al motivo della gelosia nel XVI secolo. Segnalo però i contributi di CHERCHI 1992, pp. 123-134; GUNDERSHEIMER 1993; PRANDI 1993; PRANDI 1994; MILBURN 2003, pp. 149-174 (cap. *Jealousy and the Lyric Tradition*); FAVARO 2012, pp. 153-158 (pagine dedicate alla gelosia nei trattati d'amore del tempo); SISSA 2017. Recentemente, si è dedicato al tema anche Franco Tomasi nell'intervento *Teoria delle passioni ed esegesi lirica: le lezioni sulla gelosia di Benedetto Varchi e Michelangelo Serafini* proposto in occasione della Giornata di studi *Forme dell'esegesi nel Rinascimento* (7 dicembre 2017, Scuola Normale Superiore, Pisa), organizzata da Andrea Torre.

[21] Per quanto il termine *gelosia* ricorra in cinque *loci* dei *Fragmenta* (*Rvf* 105, 69; 115, 10; 196, 6; 206, 7 e 222, 7), costituisce sostanzialmente un tema silente nel canzoniere petrarchesco.

[22] Per uno studio della ballata 92 anche a cap. V. 1. 2 *Per una lirica della gelosia*, pp. 140-141.

[23] Tra questi: TIBULLO *Eleg.* I 9 (*Quod mihi, si fueras miseros laesurrus amores*); II 3 (*Rura meam, Cornute, tenent villaeque puellam*); III 20 (*Rumor ait crebro nostram peccare puellam*); PROPERZIO *Eleg.* I 11 (*Ecquid te mediis cessantem, Cynthia, Bais*), II 16 (*Praetor ab Illyricis venit modo, Cynthia, terris*); CATULLO *Carm.* 51 (*Ille mi par esse deo videtur*).

[24] L'importanza di Tansillo per la lirica sulla gelosia è indagata anche in FERRONI – QUONDAM 1973, pp. 273-274.

[25] LORENZO DE' MEDICI *Selve d'Amore* I 39-45.

[26] Sul modello del *Filocolo* (III, 24) di Boccaccio (più volte ristampato e riscritto nel corso del XVI secolo), in area veneziana composero novelle sul tema della gelosia Matteo Bandello, Gio. Francesco Straparola, Girolamo Parabosco e Gian Battista Giraldi Cinzio. Vale la pena ricordare, forse, che fu proprio la *Deca*

Pur in assenza di un preciso precedente petrarchesco, si andò definendo molto rapidamente un vero e proprio canone retorico-stilistico consono al ritratto lirico della gelosia. A questo si uniformarono pressoché tutti coloro che affrontarono il tema nel corso del Cinquecento, con risultati abbastanza omogenei per contenuti e scelte formali. Tale conformità, però, non deve essere confusa con ordinarietà. Infatti, non sono molti i canzonieri cinquecenteschi a presentarne traccia; e non è improprio precisare che bisognerà attendere piuttosto il passaggio tra XVI e XVII secolo per poter considerare il tema come davvero imprescindibile in un repertorio lirico amoroso.[27] L'analisi che segue si propone – più per scorci che attraverso un'indagine capillare – di collocare i testi di Molin nella tradizione letteraria del *topos*, evidenziandone i punti di contatto e, laddove presenti, gli elementi di scarto.

Le cause e gli effetti della gelosia, così come il suo essere (o meno) connaturata ad Amore, sono questioni centrali nella trattatistica amorosa cinquecentesca.[28] Andrea Cappellano nel *De Amore* aveva definito la gelosia «turpis […] de muliere suspicio» ovvero una forza in grado di attenuare il sentimento amoroso e più spesso condizione necessaria per la sua esistenza. Un simile dualismo concettuale, che distingue quindi tra una gelosia positiva e una negativa, è ribadito anche nella riflessione del fiorentino Michelangelo Serafini condotta *Sopra un sonetto della gelosia di M. Giovanbatista Strozzi* (Firenze, Torrentini, 1550).[29] In realtà, la lezione di Serafini è solo uno dei numerosi interventi teorici sul tema, sempre più frequenti nella seconda metà del secolo – e tra i quali merita di essere ricordato anche il dialogo tassiano *Il Forestiero napolitano overo de la Gelosia,* redatto nel 1579 ma pubblicato solo nel 1586.[30] I prodromi di questo vivace interesse teorico-accademico sul motivo della gelosia si debbono ricercare nel contesto intellettuale patavino dei primi anni Quaranta. Presso l'Accademia degli Infiammati, nell'autunno del 1541, il fiorentino Benedetto Varchi tenne la propria celebre lezione sul

---

terza nov. VII degli *Ecatommiti* di Giraldi Cinzio (edita Venezia 1565) a ispirare l'*Othello* di Shakespeare (del 1604), forse la più famosa opera sul *topos* in questione. In ambito teatrale, meritano di essere menzionate almeno le opere di: G. SANTAFIORE, *La testugine comedia d'invidia e gelosia* (Roma 1535); E. BENTIVOGLIO, *Il geloso* (Venezia 1545); P. A. FRANCESCHI, *Commedia della gelosia* (Siena 1549); O. LASCA, *La gelosia* (Firenze 1551); V. GABIANI, *I gelosi* (Venezia 1551); A. GRAZZINI, *La gelosia* (Venezia 1552) e G. LEVANZO, *Antidoto della gelosia* (Brescia 1565). Anche la *Marianna* di Lodovico Dolce (Venezia 1565), sullo sfondo dello scenario biblico, sviluppa il tema della gelosia di Erode, accecato al punto da uccidere la moglie. A margine, non sfugga nemmeno l'esperienza dei Comici Gelosi, una delle più importanti compagnie teatrali italiane; legata alla nascente Commedia dell'Arte e fondata a Milano, la compagnia fu attiva tra il 1568 e il 1604.

[27] Oltre ai risultati di Celio Magno (MAGNO *Rime* 123-124), meritano di essere considerati soprattutto gli scritti di Torquato Tasso e Giovan Battista Marino (MARINO *Rime amorose* 79-80) studiati in PRANDI 1993 e PRANDI 1994.

[28] Se ne occupa per esempio Mario Equicola nel *Libro de natura de amore* (1565), dove definisce la gelosia un «amarissimo frutto di Amore» capace di indurre alla pazzia (pp. 265-269). La questione è affrontata anche da Giuseppe Betussi nel *Raverta* (1544).

[29] «Io ritruovo che la gelosia può essere di due maniere, una ria e dannosa, che chiamare si puote vittoria de la paura e morte della speranza, di poeti spesso detta rabbia, or frenesia, alcuna volta mostro infernale, tal ora veleno, e ancora nominata con voci assai più spaventose, […] l'altra maniera della gelosia, come che dir non si possa propriamente gelosia, ma dal Filosofo nel II della *Retorica* chiamata emulazione, è buona e lodevole […] onde tale gelosia è una certa imitazione della virtù d'altri, per rendersi a lui simile o più virtuoso» (cit. da SERAFINI *Sopra un sonetto della gelosia*, pp. 35-36).

[30] Per altre celebri lezioni di stampo accademico sulla gelosia cfr. A. PICCOLOMINI, *De la institutione di tutta la vita de l'huomo*, Venezia, Hieronymum Scotum, 1543; B. ARNIGIO, *Lettura di Bartolomeo Arnigio letta pubblicamente sopra 'l sonetto Liete, pensose, accompagnate, o sole. Ove si fa breve discorso introno alla invidia, all'ira, et alla gelosia*, Brescia, Marchetti, 1565; N. VITI, *Lezione della gelosia nella Accademia Fiorentina,* Orvieto, Baldo Saluani, 1585; B. PASCHETTI, *Trattato della gelosia*, Venezia, Antonio Orero, 1581; T. TASSO, *Il Forestiero napolitano overo de la Gelosia*, a cura di G. Vagni, «Per leggere», 18 (2018), c.d.s.

sonetto dellacasiano *Cura, che di timor ti nutri et cresci*.[31] Oggetto di rielaborazione negli anni successivi, l'intervento fu pubblicato a Mantova nel 1545, con dedica a Gaspara Stampa firmata da Francesco Sansovino (del 26 febbraio 1545).[32] Nel trattatello Varchi smentisce, sulla base dell'*Etica* aristotelica, l'ipotesi petrarchesca di poter amare senza gelosia,[33] convinzione fatta pronunciare al poeta fiorentino anche nel successivo *Dialogo dell'infinità d'amore* (1547), redatto a quattro mani con Tullia d'Aragona:[34]

> Conchiudendo adunque diciamo, che dovunque è vero amore, quivi necessariamente è gelosia, e dove non è gelosia, quivi di necessità non è amore.

Non ci sono documenti che comprovino un'adesione da parte di Molin alle attività degli Infiammati, ascrivibili al periodo 1540-1550, frequentate però da stretti sodali del nostro, come Sperone Speroni, il citato Francesco Sansovino, Pietro Bembo, Pietro Aretino, Lodovico Dolce. È inverosimile che Molin non conoscesse le iniziative dell'accademia, se non in prima persona almeno tramite i suoi prodotti editoriali. Pur rinunciando alla necessità di dimostrare una loro diretta frequentazione, un interessante punto di contatto tra l'attività intellettuale di Molin e Varchi è testimoniato da Bernardino Daniello, in stretti rapporti con entrambi e attivo a Padova dagli anni Trenta. In una lettera rivolta al fiorentino, dopo averlo ringraziato per i ricevuti incoraggiamenti ad elaborare un commento oltre che ai *Fragmenta* anche dei *Trionfi* petrarcheschi, Daniello attesta l'interesse di Molin nel rinvenire antichi manoscritti petrarcheschi utili ad un ipotetico apparato variantistico:[35]

> Quanto al testo, io non ho voluto in esso alcuna cosa alterare o rimuovere; ma bene modestamente, intorno a ciò, non tacer l'opinion mia. E perché potrebbe per aventura chi che sia di presentione accursarmi, per havere io a quel sonetto, che ne gli alti testi stampati comincia: *Non da l'hispano Ibero a l'Indo idaspe*, mutato principio, facendo del secondo verso, primo, e dicendo *Ricercando del mare ogni pendice*; tacendo le ragioni, ch'a ciò fare mi mossero, dico prima haverlo così in un antichissimo testo scritto a mano il quale è appresso il Magn. M. Girolamo Molino ritrovato.[36]

La notizia ci suggerisce, dunque, un'attività intellettuale da parte di Molin probabilmente nota a Varchi, in quanto attivo in area padovana nello stesso periodo e animato soprattutto da interessi simili. Sempre a Padova e sempre nei primissimi anni Quaranta, anche Sperone Speroni si dedicò al tema della gelosia nel noto *Dialogo d'Amore*. Non sono ancora stati studiati i rapporti tra l'opera di Varchi e quella di Speroni, elaborate nello stesso contesto e rivolte al

---

[31] DELLA CASA *Rime* 8.

[32] Per uno studio cfr. ANDREONI 2012, pp. 58-63.

[33] Espressa da Petrarca nel sonetto *Amor, ch'ncende il cor d'ardente zelo* (*Rvf* 122).

[34] Cit. da ANTES 2011, p. 170. Segnalo un poco conosciuto sonetto di Pietro Massolo che condivide un punto di vista analogo a Varchi: «Nasce la gelosia da grand'amore, / che mentre lo huom vuol sol la cosa amata, / et solo a quello ha volto l'alma e il core, / sta in tema ogni hor ch'ella gli sia rubata» (MASSOLO *Rime*, I, c. 29*v*, vv. 1-4).

[35] *Sonetti, canzoni, e Triomphi di Messer Francesco Petrarcha con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Venezia, Nicolò da Sabio, 1541, c. 219*r-v*.

[36] Le parole di Daniello costituiscono un'importante testimonianza nella ricostruzione del profilo intellettuale e culturale di Girolamo Molin, che si ha dunque ragione di credere coltivasse vivaci interessi bibliografici-antiquari. Non possediamo, tuttavia, sufficienti documenti per ricostruire la biblioteca personale, manoscritta e a stampa, del poeta, verosimilmente andata dispersa alla sua morte.

medesimo argomento, probabilmente oggetto di contaminazione reciproca.[37] Nel trattatello il patavino propone una conversazione tra Niccolò Grazia, amico e *alter ego* dell'autore, e Bernardo Tasso e Tullia d'Aragona, all'epoca amanti. In conclusione di dialogo fa il proprio ingresso anche il nostro poeta:

> TASSO: Il che una altra volta distintamente vi mostrerò. Che già è tempo che voi Grazia, co' vostri soavi conforti consoliate la mia futura partita, e diamo luogo al Molino, al Cappello e a tanti altri nobili e rari intelletti, li quali (il dì della festa, fornito il loto consiglio) sono usati di visitar la Signora, poetando e filosofando con essa. (p. 555)
>
> GRAZIA: […] Ma di questo non più; e siate contenta ch'io taccia, recandovi ad ottimo augurio che il Molino venendo ponga fine alla partita del Tasso. (p. 563)

La scelta di Speroni suggerisce che Molin frequentasse il cenacolo culturale gravitante attorno al salotto di Tullia d'Aragona ed autorizza a pensare che avesse familiarità con le riflessioni filosofiche del patavino. La conversazione dei dialoganti prende avvio proprio dalla gelosia, che la cortigiana concepisce come una dimostrazione d'amore. Con quest'ultimo condivide l'arsura: «Se questo non fosse, volentieri lo vedrei geloso, essendo sempre la gelosia segno d'amore».[38] Tasso condivide il suo punto di vista, per quanto con argomenti differenti:[39]

> A me pare, che nascendo in tal guisa e di tal radice, sia buona cosa la gelosia; perciocché il geloso continuamente procurerà di esser tale in virtù, che nullo o pochi gli si pareggino; e con timore, che muti voglia la donna, mai verso lei modi o costumi non cangierà.

Diversa è invece l'opinione di Grazia, per il quale il sentimento nasce dalla paura e dal timore, responsabili di trasformare la speranza – ninfa d'amore – in furore e rabbia.[40] Speroni, coerentemente ad un proprio modello filosofico dominato dalla ragione e dall'opposizione alle passioni, si oppone quindi ad ogni valenza positiva del sentimento, da respingere perché forma di abbruttimento umano.[41]

Andrà fin da subito precisato che i testi di Molin non si prefiggono affatto il compito di elaborare alcuna costruzione teorico-filosofica. Ciò nonostante è ben avvertibile l'accezione negativa e devastante che contraddistingue il sentimento, inteso come velenoso turbamento con effetti autodistruttivi. Il nostro poeta si allinea in questo all'uso consolidato nel Cinquecento di raffigurare la gelosia come un turbinio di passioni contrastanti, capaci di stravolgere dolorosamente la vita di chi ne è colpito. Il registro tragico che accompagna quasi sempre il filone lirico rinascimentale sul tema si distanzia sensibilmente dal tono comico-parodico comune invece alla tradizione novellistica medievale sulla gelosia del marito beffato, inetto e sciocco, avvertibile in misura minore anche nella novellistica cinquecentesca.[42]

---

[37] Speroni elaborò il testo, infatti, dopo la lezione varchiana ma lo pubblicò prima della versione finale a stampa di Varchi, che potrebbe aver risentito a sua volta del dialogo speroniano.

[38] Tullia in SPERONI *Dialogo d'amore*, p. 4.

[39] Bernardo Tasso in SPERONI *Dialogo d'amore*, p. 4.

[40] Tullia rappresenta le idee di stampo neo-platonico, mentre Grazia, *alter ego* di Speroni, esprime un pensiero dominato dalla ragione di matrice aristotelica.

[41] Per la *kalokagathia* speroniana: «la ragione, senza la quale niuna humana operatione, spetialmente lo amare, né humana, né buona può reputarsi» (cit. da SPERONI *Dialogo d'amore*, p. 12).

[42] Per le novelle incentrate sulla gelosia di un marito ridicolo il prodromo si deve riconoscere soprattutto nel *Decameron* (III 8; IV 3; IV 9 e VII 5).

Una lettura attenta dei testi restituisce l'impressione che per Molin la gelosia faccia inevitabilmente parte dell'ossimorica esperienza amorosa ma nonostante ciò rimane un sentimento inatteso, in quanto responsabile di cogliere la propria vittima all'improvviso. Infatti, nel madrigale *Chi crede, Amor, de' tuoi diletti ir pago* (n. 126), l'autore avverte il lettore che dietro all'apparente dolcezza del miele, metafora dell'amore, si nasconde sempre la minaccia delle api, figurazione della gelosia, pronte a ferire l'innamorato. Un simile quadro – nel cui profilo si ha quasi l'impressione di scorgere una memoria classica o per lo meno un concettismo di gusto prebarocco[43] – non è affatto usuale nel filone lirico sulla gelosia, a partire dalla scelta stessa dell'animale.[44] Per quanto le api si giustifichino dal richiamo metaforico del miele, è senza dubbio più comune imbattersi nel feroce morso di larve, mostri infernali, serpi e vipere.[45] Mi sembra, piuttosto, che la scelta moliniana di associare il sospetto amoroso ad una «puntura» (madr. 126, 6) voglia esplicitarne il legame con i dardi di Cupido, responsabili di altrettante e simili piaghe.[46] A conferma della loro vicinanza l'innamorato geloso si esprime con toni propri della *lamentatio amantis* di stampo petrarchesco ed è, non di rado, sulla scorta dei classici detto «misero».[47]

I testi di Molin, slegati l'uno dall'altro, mancano di un impianto narrativo che si preoccupi di giustificare al lettore le ragioni dell'affiorare del sentimento o le fasi del suo sopraggiungere, come invece proposto da Tansillo. In più, diversamente dalla maggior parte dei propri precedenti lirici, nelle *Rime* di Molin non è contemplata alcuna possibilità di contrastare il sentimento con antidoti o simili. A questo riguardo, merita di essere segnalata un'osservazione di Erika Milburn: «a relatively unusual feature is the presentation of the beloved as a 'maga', whose healing powers alone can cure the illness caused by jealousy. It's probable that this metaphor derives from the conflation of a passage from Sannazaro's *Rime* with Ariosto's linking of jealousy and withcraft in the *Orlando furioso*».[48] In altri termini, l'appello a filtri amorosi, causa o rimedio della gelosia, secondo la studiosa potrebbe giustificare in parte la sempre più frequente inclusione di personaggi mitologici come Medusa, Medea e Circe che, osserva invece Stefano Prandi, contribuiscono al gusto del fantastico e dell'orroroso proprio del filone lirico.[49] Per quanto nessuno dei testi del nostro proponga una connessione tra gelosia e magia, non andrà del tutto taciuta la presenza nella sezione amorosa di un dittico dedicato all'amata presentata come una nuova Circe (nn. 71-72).[50]

---

[43] Per l'associazione tra ape-Amore si ricorra ad ANACREONTE *Teji odae*, pp. 104-105, ma si dica che incontrò grande fortuna a fine Cinquecento (ad esempio TORELLI *Scherzi di Licori* 8 oppure MANFREDI *Cento donne*, p. 163).

[44] Segnalo la notevole vicinanza ad un madrigale di Gian Battista Guarini, dedicato però al tema del bacio: «Punto da un'ape, a cui / rubava il mele, il pargoletto Amore, / quel rubato licore, / tutto pieno d'ira e di vendetta, pose / su le labra di rose / a la mia donna, e disse: "In voi si serve / memoria non mai spenta / de le soavi mie rapine acerbe; / e chi vi bacia senta / de l'ape ch'io provai dolce e crudele / l'ago nel core e ne la bocca il mele» (GUARINI *Rime Madrigali* in ID. *Opere*, n. LXXIII, p. 284).

[45] La scelta del serpente, oltre a possibili memorie bibliche, si spiegherà soprattutto per il veleno che lo contraddistingue e per il fatto che le Arpie hanno tradizionalmente serpi al posto dei capelli.

[46] Il termine *puntura* è centrale in Molin: ball. 110 (v. 2 «con sì *pungente* cura»; v. 6 «tu col tuo *acuto* rostro») e madr. 126, 6 «vien morso e sente duol d'alta *puntura*».

[47] Cfr. MOLIN *Rime* 110, 10 e 122, 9.

[48] Cit. da MILBURN 2002, p. 585. La studiosa si riferisce a Sannazaro (SANNAZARO *Rime* 83, 46-47) e Ariosto (*Orl. Fur.* XXXI 3).

[49] Per questo cfr. PRANDI 1993, p. 119.

[50] L'associazione della donna amata a Circe (o Medea) potrebbe però guardare a modelli della poesia latina di età imperiale (TIBULLO *Elegie* II 44, 55-60; PROPERZIO *Elegie* II 1, 51-56; ORAZIO *Epistole* I 2, 23-26 e OVIDIO *Ars Amatoria* II, 99-104).

La negatività, mostruosa e conturbante, della gelosia moliniana non costituisce affatto una novità nella rimeria del tempo. Oltre a trovare puntuale riscontro nell'esperienza poetica coeva, affonda altrettanto le proprie radici nella tradizione dell'elegia latina. In realtà, la letteratura greco-latina non offre propriamente un ritratto personificato della gelosia, in netto contrasto con il prevalente uso mitologico di personificare emozioni e sentimenti. In occasione della propria lezione patavina, fu Varchi stesso a evidenziare anche la mancanza di un reale corrispettivo lessicale latino al lemma volgare *gelosia*,[51] tendenzialmente espressa dagli antichi romani con il più generico *timor*. Non sorprende, quindi, che nella lirica (e trattatistica) rinascimentale la gelosia sia spesso detta *tema* o *cura*.[52] Neanche Molin si discosta da questa tradizione lessicale (e ideologica). Infatti nella ballata minore *Ahi chi m'ancide l'alma* (n. 110) la gelosia è presentata come «pungente cura / d'amorosa paura» (vv. 2-4). In altri termini, il sentimento consiste in un pensiero angosciante (*cura*) e dolorosamente penetrante (*pungente*), alimentato da un timore di soggetto amoroso.

La mancanza di un preciso modello allegorico classico a cui fare riferimento fece sì che il ritratto della gelosia da parte dei moderni risentisse soprattutto della descrizione virgiliana della Fama (*Aen*. IV 173-189), mostro dai mille occhi, e dell'Invidia della mitologia classica, la cui fisionomia era stata ben delineata da Ovidio nelle *Metamorfosi* (II 760-786).[53] Ed è soprattutto dall'Invidia ovidiana che si ereditarono, in epoca moderna, i connotati distintivi della Gelosia quali il gelo, la lentezza e la velenosità, con la tacita autorizzazione del precedente petrarchesco:[54]

> la qual ne toglie Invidia et Gelosia,
> che d'altrio ben, quasi suo mal, si dole.

Come si è già detto, Jacopo Sannazaro fu uno dei primi poeti volgari a dedicarsi al tema con il sonetto *O Gelosia, d'amanti orribil freno*, subito oggetto di emulazione in area napoletana (trovando in Cariteo, Tansillo, Rota e Paterno gli interpreti più raffinati).[55] Il testo sannazariano ha il pregio di condensare in sé tutti gli elementi peculiari della Gelosia cinquecentesca, descritta come sorella della morte, serpente, veleno, mostro, paura e peste dei vivi. Soprattutto, nel napoletano è ribadita chiaramente la sua natura infernale, *topos* pressoché onnipresente anche in tutte le liriche successive.[56] A partire dal sonetto di Sannazaro si andarono cristallizzando anche le strategie stilistiche specifiche di tutta la lirica sulla gelosia amorosa,

---

[51] Il termine deriva dall'aggettivo *geloso*, a sua volta dall'ant. *zeloso*, lat. mediev. *zelosus* «pieno di zelo», der. del lat. tardo *zelus* «zelo», a sua volta dal gr. ζῆλος.

[52] Come ribadito anche da Torquato Tasso in un'eloquente definizione del sentimento: «è il *timore* che altri possieda la cosa amata» (T. TASSO *Della gelosia*, in ID. *Opere* […] *colle Controversie sulla* Gerusalemme, a cura di G. Rosini, Pisa, Niccolò Capurro, 1823, vol. IX, pp. 197-212: 201). A conferma di quanto detto si ricordi, per rimanere in area veneziana, un sonetto di Gaspara Stampa: «Vorrei che mi dicessi un poco, Amore / c'ho da far io con queste tue sorelle / Temenza e Gelosia? Ed ond'è ch'elle / non sanno star se non dentro il mio core?» (STAMPA *Rime* 125, 1-4).

[53] La gelosia è detta *invidia* anche in Molin canz. 85, 14. Per la sovrapposizione dei termini, eloquenti sono le parole di Betussi: «gelosia non è altro che dubbio di conoscersi inferiori ad altri, e quello stimarsi da meno fa dubitare di essere cacciato» (cit. da BETUSSI *Il Raverta*, p. 100).

[54] *Rvf* 222, 7-8. Varchi supporta l'ipotesi che la gelosia sia una forma di invidia appellandosi all'autorità di Platone (VARCHI *Lettura*, cc. 6*v*-7*r*).

[55] Per il sonetto cfr. SANNAZARO *Rime* 27. Per la ricezione del tema nella lirica napoletana del XVI secolo rimando al citato studio di MILBURN 2002.

[56] Per questo cfr. MILBURN 2002, p. 151.

contraddistinta sempre da un'affannosa concitazione a cui concorrono principalmente il registro vocativo (con modulo invettivo) e l'accumulazione sostantivale e aggettivale. Solo in un secondo momento, con il sonetto di Giovanni Della Casa – al quale si deve riconoscere il merito di aver elaborato per primo il motivo dell'incontrollabilità del sentimento – il soggetto si colorò anche di una *gravitas* formale destinata a numerose imitazioni successive.[57] Considerata la familiarità di Molin con la lirica napoletana del tempo e l'apprezzamento per la poesia dellacasiana, è ammissibile che entrambi i sonetti possano aver costituito modelli di riferimento alla propria scrittura. Oltre all'appena citato sonetto dellacasiano, ascrivibile però al 1533 circa e quindi anteriore all'arrivo del cardinale a Venezia, altri possibili spunti per Molin si possono riconoscere anche nel suo più stretto cenacolo di area veneta.[58] Scrissero sonetti sui dolorosi effetti della gelosia anche i sodali Bernardo Cappello, Lodovico Domenichi, Girolamo Parabosco, Baldassarre Stampa, Francesco Maria Molza, Bernardo Tasso e Pietro Gradenigo.[59] Tutti i testi finora elencati sono sonetti, scelta conforme all'uso metrico più attestato per questo *topos* amoroso. Al contrario, non è banale ribadire che Molin ricorse soprattutto a forme metriche brevi, di cui i casi seguenti sono esempio:

MOLIN *Rime* 110:

Ahi, chi m'ancide l'alma
con sì pungente cura
d'amorosa paura?

O fera gelosia,
strano e superbo mostro,
tu col tuo acuto rostro
m'impiaghi e di *veleno*
spargi la vita mia
sì ch'ella ne vien meno,
misero, e nulla il cura
chi la può far sicura.

MOLIN *Rime* 122:

Quando nel cor m'entrasti,
o fera gelosia,
tosto il piacer turbasti
de l'alta gioia mia.
Tu, *strana* invida Arpia,
aspergi di *veleno*
il ben nostro e la pace,
ond'io ne vengo meno,
misero, e chi mi sface
perir mi vede e tace.

Quasi identici per contenuti e strategie formali, i due testi condividono anche le rime *-ia* (*gelosia*: *mia*) ed *-eno* (*veleno*: *meno*), l'andamento solo settenario, un numero quasi uguale di versi e interi sintagmi. Da un punto di vista stilistico si riconoscono le medesime strategie retoriche già introdotte da Sannazaro, per quanto ridimensionate nella forma breve del testo: i canonici ricorsi all'apostrofe (sempre con "o" vocativo) in attacco di testo; l'invettiva; l'*elencatio* esasperata di un lessico aggettivale all'insegna della crudeltà. Infine, meritano di essere segnalate anche le intensificazioni foniche su nessi consonantici marcati e le catene allitteranti. In entrambi i casi il ritratto del sentimento e dei suoi effetti si allinea perfettamente al canone peculiare della gelosia amorosa rinascimentale. Questa ha infatti conseguenze letali (*m'ancide*;

[57] Indagata, in relazione al tema della gelosia, in AFRIBO 2002, pp. 61-75.
[58] Non approfondito da Erika Milburn, interessata alla sola area napoletana.
[59] Bernardo Cappello (CAPPELLO *Rime* 8, 10, 49-50, 85, 201-202); Lodovico Domenichi (sonetto *A che vuoi far col venenoso dente* in DOMENICHI *Rime* 63); Girolamo Parabosco (sonetti *Ahi cruda gelosia, cruda mia sorte* e *O di dolci pensier nemica fera* in PARABOSCO *Rime* [1547], cc. 45*r* e 46*v*); Baldassare Stampa (sonetto *Cura che sempre vigilante e desta* in *Rime di diversi* 1550, vol. III, c. 20*v*); Francesco Maria Molza (sonetto *Io son del mio bel sol, tanto geloso* in MOLZA *Rime*, p. 8); Bernardo Tasso (*Amori* IV 11) e Pietro Gradenigo (sonetto *O di pace nemica empia ed acerba* in P. GRADENIGO *Rime*, p. 24).

perir)[60] per il veleno che la contraddistingue («di *veleno* spargi la vita mia»; «aspergi di *veleno*»);[61] presenta una fisionomia mostruosa (ball. 110, 5 «strano e superbo *mostro*») tipica di maligne creature infernali (madr. 122, 5 «Tu, strana invida *Arpia*»)[62] e, soprattutto, consiste in un'«amorosa *paura*» (ball. 110, 3), equivalente del *timor* latino (ma è anche *cura* sul modello dellacasiano). Per quanto l'arpia sia menzionata esplicitamente solo nel madr. 122, è ben riconoscibile anche nel profilo ctonio di ball. 110, 6: «tu col tuo acuto rostro». Il *rostro* si riferisce infatti al becco dell'arpia, nella tradizione mitologica una donna mezzo uccello.[63] Probabilmente l'immagine è debitrice di TANSILLO *Rime* 105, 1-4:

> Chi mai non vide quell'occhialuta ed orba
> *Furia*, quel fiero abominevol *mostro*,
> che con rapace e venenoso *rostro*
> tutto il dolce d'Amor tronca ed ammorba.

Al pari di una *piaga* (ball. 110, 7), la Gelosia turba – nel significato di *stravolgere*[64] – le gioie passate e consuma l'innamorato (ed è eloquente in tal senso la scelta di *sface*, in punta di verso a 122, 9). Infine, il madrigale 122 si conclude con un dettaglio di più insolito riscontro. La gelosia (o la donna amata) è rappresentata mentre osserva in silenzio la consunzione della propria vittima, forma di crudele mutismo che conferisce ulteriore tragicità alla scena. Un analogo disinteresse per le sorti dell'innamorato geloso si avverte anche in *explicit* della ball. 110, 10-11: «misero, e nulla il cura / chi la può far sicura».[65]

Questi componimenti brevi di Molin portano alla mente gli esiti madrigaleschi di fine Cinquecento sul medesimo tema e di cui Guarini e Strozzi sono tra i massimi rappresentanti:

STROZZI IL GIOVANE *Madrigali*, p. 123:	GUARINI *Rime* in ID., *Opere*, n. XXXV, p. 270:
Strano verme di tema e di sospetto	Cura gelata e ria,
(qual è si mortal veleno?)	che turbi e aveleni
in sen m'è nato; e 'l seno	gli usati del mio cor dolci conforti,
a poco a poco, e 'l petto,	se falso è quel che porti,
e 'l cor mi rode, ohimè; quivi ei s'è stretto	deh perché teco meni
e come tarlo in asse	larve sì belle e sì ben finti mostri?
fisso nell'alma stasse;	Crudel, ma se tu mostri
ch'a verga a verga trema,	il vero agli occhi miei,
e si sgomenta come all'hora estrema.	anco più falsa e più mentita sei:

---

[60] Nei componimenti sulla gelosia non è raro il ricorso ad un lessico della morte come 'morte', 'mortifero', 'micidiale', 'ammazzare'.

[61] Infatti, tipici sono i verbi dell'avvelenamento come 'infettare', 'ammorbare', 'avvelenare', 'contaminare' così come il ricorso a un generico 'veleno, tosco', o più specifico 'assenzio', talvolta storicizzato nella 'peste'.

[62] In alternativa si incontrano, sempre di tradizione classica, mostri quali Furia, Argo, Tesiphone, Megera, Aletto, Scilla, Sfinge, Medusa e Medea. Nelle sembianze di Argo, di una Furia o di una altra divinità ctonia, la Gelosia è detta sempre appartenere all'oltretomba perché strazia l'amante con pene infernali.

[63] Sempre con sembianze alate anche in VIRGILIO *Aen.* III 210-217 e DANTE *Inf.* XIII, 10-15.

[64] Quasi tutti i testi dedicati alla gelosia ricorrono a verbi che indicano un cambiamento repentino come 'volgere', 'mutare', 'guastare', *etc.*

[65] Nel caso del sonetto *Lasso, quando più fien di pianger queti* di Bernardo Cappello la gelosia è detta invece sorda alle preghiere dell'innamorato (CAPPELLO *Rime* 49, 9-11).

che sembri gelosia
e se' la morte mia.

Senza la presunzione di voler intendere gli scritti di Molin come loro diretti precursori, andrà per lo meno detto qualcosa sulla loro sicura circolazione tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo. I componimenti moliniani 110 e 122 non sono databili, ma è certo che furono musicati entrambi più volte tra il 1574 e il 1587 da parte di Filippo di Monte e Andrea Gabrieli. Il prestigio dei compositori autorizza ad ammettere una loro possibile diffusione nello scenario culturale di tardo Cinquecento.

Completamente diverso, per forma metrica e registro, è invece il componimento n. 92. Il testo non offre un ritratto della gelosia ma, con gusto quasi drammaturgico, la mette in scena attraverso un'insolita ballata polistrofica. Il testo dà voce ad un litigio fra due amanti, scatenato dalla rabbia della donna nell'aver visto il proprio innamorato guardare un'altra. La resa formale è notevole e merita un appunto. La presenza di una ballata grande dalla fisionomia duecentesca, e di schema inedito con volta diversa dalla ripresa, costituisce di per sé una prova dello sperimentalismo metrico moliniano. Inoltre, il ricorso ad una ballata-dialogo suggerisce una possibile memoria di Dante da Maiano *Per Deo meo dolze sir non dimostrate*, componimento incluso nella *Giuntina* del 1527. Sospendendo la ricerca di un preciso modello alla base della scrittura del testo, mi preme piuttosto sottolineare quanto l'operazione, senza dubbio aliena al petrarchismo lirico più comune, si debba ascrivere ancora una volta al gusto arcaizzante della Venezia di metà XVI secolo. Al contempo, il motivo letterario del litigio amoroso, inconsueto nella rimeria cinquecentesca, deve essere ricondotto soprattutto ai precedenti della poesia elegiaca latina[66] e alla tradizione comico-giocosa medioevale.[67]
L'effetto parlato su cui si costruisce la ballata 92 conferisce uno spiccato realismo alla scena, simulando quasi il dialogo serrato dei personaggi, come per esempio ai vv. 5-14:

«*Tu, dunque*, in guiderdon di tanta fede
torci il bel viso amato?»
«*Tu, dunque*, amante ingrato,
rendi frode al mio amor per sua mercede?
Sciocca è colei che troppo amando crede!»
«Talor ne *inganna* Amore
scorto da vano errore».
«Come *ingannar* può quel ch'occhio san vede?»
«*Spesso* a scerner il ver l'ira contese».
«*Spesso* ad un guardo occulto Amor s'intese».

Con perfetta *mimesis* del parlato, gli amanti si rispondono a vicenda recuperando espressioni appena pronunciate dall'altro, dettaglio retorico che conferisce al testo un'efficace coesione interna. La concitazione dello scontro trova il proprio culmine nel ricorso a interventi dialogici di un solo endecasillabo di lunghezza, come riproposto anche nella seconda strofa (vv. 15-24):

---

[66] Per esempio: PROPERZIO *Elegie* I 16 e II 5, 21; TIBULLO *Elegie* I 10, 56 e OVIDIO *Am.* I 7 e OVIDIO *Ars. Am.* II 153-156.
[67] Mi riferisco soprattutto ai celebri componimenti *«Becchina mia!». «Cecco, nol ti confesso»* (ANGIOLIERI *Rime* 40) e «*Becchin'amor!». «Che vuol', falso tradito?»* (ANGIOLIERI *Rime* 42) di Cecco Angiolieri.

«Qual cagion mai, qual mio fatal disdetto
ver me così t'adira?»
«Qual novo amor t'inspira
ch'altra donna vagheggi a tuo diletto
s'ami sol me, com'hai più volte detto?»
«Amor quando n'infiamma
n'arde sol d'una fiamma».
«Perché fan gli occhi poi contrario effetto?»
«Semplice sguardo e puro atto cortese».
«Dove van gli occhi Amor le reti ha tese».

L'uomo, pur ribadendole la propria assoluta fedeltà amorosa, dapprincipio non riesce a convincere del contrario la donna, ostinata nella sua posizione. Al v. 53, addirittura, le chiede cosa potrebbe mai sanare la sua gelosia e lei risponde: «Strazio e desiderio di vendicar le offese» (v. 54).[68] Nonostante il desiderio di vendetta, il componimento conosce un lieto fine grazie alle capacità argomentative dell'amante che riesce a far dimenticare all'amata la sua «cura fallace» (v. 76). La gelosia non è mai menzionata esplicitamente nella ballata, ma pare chiaramente riconoscibile proprio in questo verso finale laddove è detta *cura* menzognera in quanto fa scorgere inesistenti tradimenti. La dinamica teatrale avvertibile nel testo è senz'altro insolita nella lirica del XVI secolo e si ha quasi l'impressione che possano aver agito modelli di registro comico-realistico.[69] Tanto più che il testo si allontana anche dalla maggior parte dei componimenti del periodo per la modalità di presentare la gelosia stessa. A questo concorrono la conciliazione finale fra gli amanti, la presenza di una gelosia femminile[70] e soprattutto la messa in scena dell'ira dell'amante geloso in un conteso realistico-quotidiano, dall'ambientazione intima e vagamente simile, nello svolgimento, ad un capitolo di Veronica Franco di qualche anno dopo.[71]

[68] L'idea che la gelosia possa condurre a desiderare il male dell'amata è sostenuta, in termini lievemente diversi, anche da Sperone Speroni: «'l geloso vorrebbe più tosto che la sua donna brutta e inferma a morte mendicasse la vita sua, che lei alcuno altro, cui ella piacesse, immortale e reina facesse dell'universo» (cit. da SPERONI *Dialogo d'amore*, p. 521).

[69] Segnalo però CAPPELLO *Rime* 121, canzone nella forma di una sorta di rappresentazione in cui si alternano vari personaggi.

[70] Il *topos* della donna gelosa esula dai percorsi lirici cinquecenteschi più attraversati. Oltre alla possibile memoria mitologica di Giunone (la cui gelosia fu al centro di un ciclo figurativo di Giulio Bonasone proprio nella Venezia di primo XVI secolo), Deianira e Medea, si contano sporadici precedenti nella letteratura latina (per esempio ORAZIO *Epodi* XII, 15-16 o GIOVENALE *Satire* VI 272) e greca (ineludibile è il frammento 31 Voight di Saffo, tradotto per la prima volta in volgare da Giovanni dell'Anguillara nel 1572). Forse ignoto a Molin, ma meritevole di nota, è anche il *Cap(itulo) d'una inamorata che si lamenta d'amore e di gelosia* pubblicato nei *Rithimi* di Gasparo Visconti (Milano 1493), oggi conservato in VISCONTI *Rime* 46. Quest'ultimo è già segnalato in PICH 2010, p. 101. Per una gelosia al femminile andranno ricordate pure Gaspara Stampa (STAMPA *Rime* 113, 125-127, 132, 153, 181) e Veronica Franco (FRANCO *Terze rime* 17), per la quale si veda *infra* la n. 71.

[71] «Il tema della gelosia è ben presente nella letteratura del Cinquecento, dalla lirica alla novellistica. Ma quella che la Franco ricostruisce nel capitolo XVII è una autentica scena di commedia, colta nei suoi vari tempi: prima lei sorprende l'amante, quando meno se lo aspetta, a scrivere versi in lode di un'altra donna; tenta di strappargli il quaderno, ma invano; finalmente lo afferra e scappa per appartarsi a leggere quello che le brucia il cuore; l'amante si giustifica della colpa, e Veronica, alla fine, non può non perdonarlo, sebbene dubiti della sua sincerità» (cit. da FAVRETTI 1992, p. 82).

V. 1. 3 *Scorci sensuali*

Già Franco Tomasi ha riconosciuto nella poesia amorosa di Molin la sporadica «incursione in territori di più spinto sensualismo».[72] È noto che l'erotismo lirico – e quindi i baci, le notti d'amore, l'ammissibilità di un amore carnale – non trova spazio nei *Fragmenta* petrarcheschi, laddove la sensualità è per lo più bandita a favore di una sublimazione dell'amata, irraggiungibile e intangibile.[73] Ciò nonostante sulla scorta dei riscoperti poeti provenzali,[74] della lirica latina e della poesia neolatina,[75] l'elemento erotico (nelle sue sfumature anche oscene) conobbe nel Cinquecento una ragguardevole fortuna letteraria destinata a trovare il proprio culmine nella sensualità di fine secolo.[76] Pur con le differenze costitutive dei generi, il filone erotico coinvolse indistintamente ogni tipologia letteraria, dalla prosa all'epica, dalla poesia comico-burlesca alla lirica 'alta'.[77]

Prima di soffermarci sugli scritti di Molin, potrebbe essere significativo contestualizzarne, per cenni, l'operazione letteraria sullo sfondo culturale della Venezia del tempo. Quest'ultima si dimostrò, infatti, un terreno fertile per una letteratura di argomento licenzioso, forse anche in virtù del carattere libertino che da sempre contraddistinse la Serenissima e della minore pressione censoria esercitata dalla Controriforma in terra veneta. Nella città con il più alto numero di prostitute d'Europa,[78] furono molti gli intellettuali (e amici) di Molin a dedicarsi ad una letteratura erotico-oscena, con cortigiane spesso protagoniste dei loro scritti. Il fatto che molti interpreti della lirica 'alta' del tempo si siano cimentati con poesie di maliziosa sensualità ci suggerisce, per lo meno, che l'argomento erotico non fosse percepito troppo infamante o

---

[72] Cit. da TOMASI 2011, p. 362.

[73] «[Non] che sia del tutto assente una pulsione erotica in senso stretto nel *Canzoniere,* non che manchino pagine di più aperto sensualismo, ma ciò che conta è che esse paiono confinate in un rarefatto paesaggio mentale in cui vengono 'virati' gli approdi di matrice realistica e sensuale» (cit. da TOMASI 2014bis, p. 9). Gli unici sconfinamenti, come li definisce sempre Tomasi, si limitano all'*espressione* di un desiderio che non si compie e trovano significativamente spazio solo nelle sestine (*Rvf* 22, 31-36 e 237, 31-36). Petrarca deve aver avuto bene a mente gli insegnamenti della lirica petrosa dantesca (per esempio *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, dove il poeta fantastica una violenza carnale poi censurata) e soprattutto gli ambigui e maliziosi versi finali della sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* (vv. 34-36). Sul loro significato ci si è dedicato da ultimo BRUGNOLO 2013. Per uno studio dei successivi sviluppi erotici nella poesia del XV secolo cfr. BARTOLOMEO 2012.

[74] La poesia provenzale non è aliena da incursioni di pronunciato erotismo. A titolo esemplificativo riporto un passo da *Doutz braitz e critz* di Arnaut Daniel: «voilla q'ensems eu e midons jagam / en la cambra on amdui nos mandem / uns rics covens don tan gran joi atendi / que 'l sieu bel cors baisanm rizen descobra / e que 'l remir contra 'l lum de la lampa» (canz. XII vv. 36-40). Traduzione libera: «voglia che insieme io e la mia signora giacciamo nella camera in cui entrambi ci scambiammo le promesse, da cui attendo una gioia così grande, di scoprire baciando e ridendo il suo bel corpo e di ammirarlo contro la luce della lampada».

[75] Particolarmente importante per l'erotismo lirico cinquecentesco fu l'esperienza poetica di Giovanni Pontano nei cui *Carmina* sono avvertibili vene erotiche, talvolta anche oscene, di matrice classica. A titolo esemplificativo, in un sogno il poeta ricorda il piacere degli amplessi con la defunta moglie Arianna (*Lyra* IX "Uxorem in somnis alloquitur", 1-9 in PONTANO *Carmina*).

[76] Per alcuni saggi generali sull'erotismo lirico in epoca rinascimentale cfr. GLENISSON – ROCHON – FABRIZIO-COSTA 1986; FRATANI – LARIVAILLE- FABRIZIO-COSTA 1988; BOILLET – LASTRAIOLI 2010; LASTRAIOLI 2011;
e il già menzionato TOMASI 2014bis (e l'intero n. XVII di «Italique»). Segnalo anche l'utile antologia della poesia erotica italiana: ALMANSI – BARBOLINI 1986.

[77] Per uno sguardo sulla tradizione comico-burlesca oscena rimando al volume monografico di «Italique» n. XVI (2013) curato da Chiara Lastraioli.

[78] Per il dato cfr. SCARABELLO 2014.

incompatibile con una letteratura di altro registro. Oltre al celebre caso dell'anonima e audace *Venexiana* (1536-1537), commedia in una *koiné* dialettale veneto-lombarda,[79] nel nostro discorso sono ineludibili anche gli scritti erotici del nipote di Domenico Venier, Maffio, che scelse il dialetto veneziano per comporre un centinaio di testi di spiccato realismo e di non pochi riferimenti sessuali.[80] Il ricorso al dialetto, soprattutto nel caso di Maffio, non vuole affatto essere una scelta comico-realistica. O per lo meno non solo. Al contrario, l'operazione propose una vera e propria trasposizione del petrarchismo toscano in lingua veneziana con il doppio proposito di dare nobiltà anche alla mediocrità del quotidiano e dimostrare la pari dignità letteraria della propria lingua natale.[81] Già suo padre, Lorenzo Venier, aveva raggiunto la popolarità soprattutto con *Il trentuno della Zaffetta* (1532 ca.), poemetto dedicato allo stupro di una cortigiana di nome Angela del Moro,[82] dove la materia sessuale è trattata con crudo realismo. Anche il più famoso fratello Domenico non si ritrasse da simili operazioni letterarie. Con Benedetto Corner egli intrattenne uno scambio lirico, sempre in dialetto, dedicato alla cortigiana veneziana Elena Artusa, amante dell'amico Giacomo Zane, raccontata in termini osceni e denigratori nella sua attività di prostituta.[83] Sempre gravitante attorno a Ca' Venier andranno menzionati anche gli scritti di Veronica Franco, cortigiana attiva proprio in Campo Santa Maria Formosa, nella cui scrittura non manca un realismo erotico quotidiano. Allargando lo sguardo, a tematiche oscene si dedicarono anche molti altri sodali di Molin tra cui soprattutto Pietro Aretino, autore dei celeberrimi *Sonetti sopra ai XIV modi*, e Nicolò Franco che, in risposta alla provocazione aretiniana, nel 1541 diede alle stampe a Venezia i *Sonetti lussuriosi e satirici con la Priapea*. Nell'elenco andranno annoverati anche Francesco Maria Molza, Lodovico Dolce, Giovanni Della Casa e Francesco Sansovino, tutti autori di capitoli burleschi a tema erotico editi in più occasioni nel corso del Cinquecento.[84]

Non si vogliono individuare improprie connessioni tra l'esperienza poetica di Molin e i casi appena citati riconducibili piuttosto alla coeva letteratura dialettale e burlesca. Tuttavia, ritengo che non sia secondario collocare l'erotismo lirico di Molin in un contesto che non perse occasione per frequentare anche i temi più licenziosi. Limitatamente alla poesia lirica 'alta' rinascimentale, e dunque con registri e contenuti lontani da quelli finora menzionati, suggerisco di riconoscere principalmente tre canali di espressione di un soggetto licenzioso: il sogno erotico,[85] la riscrittura o la rielaborazione dell'*exemplum* classico (con debiti soprattutto dagli elegiaci latini) e il ricorso all'esperienza volgare extrapetrarchesca della poesia pastorale.

A quest'ultima tipologia è riconducibile il madrigale *La pastorella mia, l'altr'ier mirando* (n.

---

[79] Si veda l'edizione a cura di Giorgio Padoan (qui PADOAN 1994).

[80] Cfr. VENIER *Sonetti e canzoni*.

[81] Theodor Elwert riconobbe le ragioni di quest'operazione nel forte orgoglio nazionale dei veneziani e nell'attitudine all'innovazione, declinata in questo caso allo stesso codice lirico, innovato nella lingua e nei contenuti (per questo cfr. THEODOR ELWERT 1958, p. 160).

[82] Nota anche per essere stata modella per Paris Bordon e Tiziano, è ricordata anche da Pietro Aretino nella commedia della *Cortigiana* (Atto IV, scena 8) in ARETINO *Teatro comico*.

[83] Rimando a AGOSTINI NORDIO 1991 e ROSSI 2010.

[84] Antologizzati e studiati in MARZO 1999.

[85] Per questo è fondamentale il lavoro di MILBURN 2014. La studiosa affianca alle considerazioni teoriche un ricco apparato di testi. Tra questi meritano di essere menzionati alcuni esempi di marcata *vis erotica*: il sonetto *O notte, o vision dolce e gioiosa* di Angelo di Costanzo (in cui il poeta immagina di possedere l'amata in sogno) e il sonetto *O sonno, o reliquie, e tregua de gli affanni* di Jacopo Sannazaro (in cui, sempre in sogno, il poeta immagina di vendicarsi della crudeltà dell'amata facendole violenza); per i testi e un commento cfr. MILBURN 2014, pp. 24-25.

114), unico caso all'interno del *corpus* moliniano ad affrontare un *topos* agreste in una prospettiva erotica.[86] Il componimento descrive la maliziosa lotta tra il poeta e una pastorella (preceduta dallo scontro dei rispettivi animali), conclusasi con la loro languida caduta sul prato che lascia intuire l'esito sessuale dello scontro. Alla sensualità della situazione concorrono più fattori: l'ambientazione agreste di memoria pastorale, la fisicità del contatto tra i corpi, l'allusione erotica della lotta amorosa quale prefigurazione dell'amplesso, la suggerita equivalenza tra i gesti dei pastori e quelli dei loro rispettivi animali («col mio capro cozzar la sua cervetta», v. 2)[87] e, infine, l'andamento languido e malizioso della donna («ver me mosse in dolci atti», v. 4).

Alla base del testo è avvertibile un'articolata sovrapposizione di precedenti letterari, a partire dalla tradizione della *pastorella* medievale provenzale, connotata dal protagonismo del desiderio carnale maschile.[88] Questa tipologia lirica fu riproposta in Italia da Guido Cavalcanti e Franco Sacchetti tra XIII e XIV secolo, a loro volta riscoperti nella prima metà del Cinquecento e con fortunato seguito nel circolo veniero.[89] Nella memoria di Molin potrebbe aver agito anche *Rvf* 52, madrigale di schema dissimile, ma in cui al v. 4 si rileva la presenza di una pastorella («ch'a me la *pastorella* alpestra et cruda») – per quanto in Petrarca sia assente ogni sfumatura maliziosa, allusa invece in Molin dal doppio senso osceno del *capro* e della *cervetta*. La struttura metrica del testo di Molin, madrigale a schema ABCABDD, coincide perfettamente con *Rvf* 106 e risponde dunque al profilo madrigalesco di stampo trecentesco. Questo rigore formale di gusto antiquario nella scrittura e il dialogo con una sensualità pastorale di tradizione medioevale alimentano il dubbio che si tratti di uno degli esperimenti arcaizzanti propri della scrittura moliniana.[90] D'altra parte, il contesto veneziano coevo non è affatto alieno da componimenti di soggetto pastorale, declinati sempre in una prospettiva erotico-maliziosa. È il caso ad esempio di Lodovico Dolce, autore di un ciclo di diciotto sonetti licenziosi di ambientazione bucolica, dove l'amata figura nelle vesti di una leggiadra e bella pastorella.[91] Ma negli stessi anni, simili risultati lirici si attestano anche negli scritti di Bernardo Tasso, Pietro Gradenigo, Lodovico Domenichi, Erasmo di Valvasone, Orsatto Giustinian e Celio Magno (del quale segnalo soprattutto *Rime* 95-96).[92] Per concludere, a causa della non databilità del testo moliniano, è impossibile stabilire con precisione in quale rapporto si ponga con altri due madrigali, di pressoché uguale soggetto lirico e assai simili nell'andamento metrico, pubblicati a Venezia nei decenni centrali del XVI secolo: *La pastorella mia, che mi innamora* di Girolamo Fracastoro e *La pastorella mia, veggio talora* di Lodovico Paterno, entrambi poeti noti e vicini al nostro.[93]

---

[86] Molto distanti sono i sonetti di ambientazione bucolica costitutivi della sezione *morale* (MOLIN *Rime* 131-141).

[87] Il termine *capro* (ma anche *caprone*, *montone*) ha spesso nella letteratura erotica del tempo una valenza allusivamente sessuale; per altre occorrenze rimando al commento di madr. 114.

[88] Per un'indagine sulla pastorella nella poesia provenzale rimane ancora valido AUDIAU 1973.

[89] Penso, ad esempio, alle ballate *In un boschetto trova' pasturella* di Guido Cavalcanti (CAVALCANTI *Rime* 46) e *O vaghe montanine pastorelle* di Franco Sacchetti (SACCHETTI *Rime* 131).

[90] È di questo parere anche GALAVOTTI 2018, p. 351: «Si potrebbe fare per 114 un discorso simile a quello fatto per la ballata 93 e leggerlo, cioè, come un tentativo filologico-arcaizzante di adattamento su base etimologica del metro al tema».

[91] In *Rime di diversi* 1545, vol. I, pp. 307-315.

[92] Di quest'ultimo segnalo soprattutto MAGNO *Rime* 95-96 e le considerazioni di COMIATI 2014, pp. 103-140.

[93] Il primo pubblicato nelle *Rime di diversi* 1545, vol. I, p. 306; il secondo in PATERNO *Nuove Fiamme*, c. 52*r*. Come possibile prodromo, non sfugga il madrigale *Avara pastorella* di Luigi Da Porto (DA PORTO *Rime* 33).

Tuttavia nel corso del Cinquecento il racconto di un soggetto erotico, tanto in poesia quanto nell'arte figurativa, si affida soprattutto al *medium* greco-latino. Una prima ragione risiede nella pressoché inesauribile ricchezza di spunti narrativi offerti dal patrimonio mitologico classico; e non è certo necessario dimostrare in questa sede quanto il dialogo con la classicità letteraria abbia rappresentato, nel Rinascimento, un'imprescindibile fonte di ispirazione sia per opere poetiche originali sia per numerosi volgarizzamenti di epoca moderna (per lo più di poemi epici, ma non sono affatto infrequenti nemmeno riscritture di componimenti elegiaci).[94] In più, il ricorso ai classici autorizzava soprattutto gli artisti ad affrontare soggetti lascivi e licenziosi che altrimenti sarebbero stati incompatibili con la rigidità della Controriforma.[95] Non solo era possibile raccontare l'erotismo degli antichi, ma era lecito anche assumerlo a criterio di paragone con il proprio vissuto. In altri termini la mitologia classica funge da prodromo legittimante alle pulsioni erotiche, trasgressive e carnali, raccontate dalla lirica moderna. Un esempio del meccanismo è offerto dal sonetto *Marte, perché sì pertinace e fero* (n. 32) delle *Rime* di Molin. L'innamorato è intenzionato a ritardare il più possibile la separazione dall'amata, posticipando i propri obblighi militari. Per giustificare il proprio diniego si appella alle vicende erotiche di Venere e Marte, giacché il dio della guerra per primo non rispettò gli ordini di Giove in nome della propria passione amorosa. Intenzionato a imitarne la trasgressione, il poeta vede nell'audacia di disubbidire al proprio superiore, attuata da Marte, una fonte di legittimazione alla propria pulsione erotico-carnale. Una situazione identica – e a dir la verità abbastanza comune nella lirica del periodo – è riproposta dall'autore anche nella canzone *Tre volte avea l'augel nuncio del giorno* (n. 85), su cui torneremo più avanti, e nella canzone *Io vo' contando i mesi e i giorni e l'ore* (n. 87), dedicata ancora al motivo della separazione dall'amata per ragioni militari. Nel tentativo di persuadere a suo favore l'ignoto signore a capo della propria spedizione,[96] l'innamorato fa ancora una volta appello al precedente di Marte con la promessa di tornare sul campo di battaglia in primavera:

> Signor, che mi chiamaste al sommo impero
> del bel regno famoso
> ch'Adria commette al vostro alto governo,
> consentite per Dio, se non ch'io pero
> del desir amoroso,
> ch'io me ne vada a lei mentr'aspro verno
> fa scorno a l'armi e scherno,
> ch'anco Marte al suo Amor ritornar suole,

[94] È il caso, per esempio, di *Baciami, ed ogni bacio duri quanto* di Giacomo Zane (son. 30 delle sue *Rime estravaganti*), *Godianci amando, o mia diletta Flora* di Orsatto Giustinian (GIUSTINIAN *Rime* 53) e *Viviamo, amiamci, o mia diletta Jelle* di Torquato Tasso (T. TASSO *Rime* 380), tutti ispirati a Catullo *Carm.* V. Tracce di simili riscritture liriche si avvertono anche in Molin, senza mai interessare però argomenti di esplicita materia erotica.

[95] La cauta intermediazione fornita dalla mitologia è evidente nel caso de *I modi* (1524) di Marcantonio Raimondi, una serie di sedici incisioni erotiche (su disegno di Giulio Romano) accompagnate poi da altrettanti sonetti di Pietro Aretino. Nonostante il successo commerciale, l'opera venne censurata e l'autore incarcerato. L'operazione fu riproposta nel 1526 dal ciclo di incisioni di Jacopo Caraglio *Amori degli dei*, su disegni di Perin del Vaga e con contributi di Rosso Fiorentino. La scelta di sostituire le persone comuni (come nei disegni di Romano) con gli dei dell'antichità permise all'opera di non subire il rigore della censura. Nel concreto, il risultato figurativo era senz'altro simile, ma ideologicamente molto distante.

[96] Rimando al cappello introduttivo per i problemi di identificazione.

> poi giunto in Tauro il sole
> pronto ritornarò, ch'onor mi sprona
> e stella e sangue a voi mi piega e dona. (vv. 56-66)

Nel XVI secolo scegliere di associare il proprio amore a quello di Venere e Marte significa sia ricondurlo all'unione amorosa per antonomasia della mitologica classica, ma altresì conferirgli di riflesso un'innegabile carnalità, coerente con la fisicità peculiare delle imprese erotiche degli dei (di cui Marte e Venere non fanno eccezione). Nella mente di Molin deve essere stata ben chiara la fittissima tradizione letteraria rivolta al loro amore adultero ai danni di Vulcano, raccontato da quasi tutti i massimi interpreti della classicità.[97] In epoca medioevale l'episodio aveva riscosso l'interesse soprattutto di Boccaccio che vi ci si dedicò principalmente nel *Filocolo* IV 46 e nella *Teseida* VII 22-26.[98] Dopo le riscritture di Poliziano (*Stanze* I 119-123) e di Lorenzo de' Medici (*Furtum Veneris et Martis*), nel corso del XVI secolo l'episodio venne riproposto in coincidenza delle molteplici riscritture ovidiane di Niccolò degli Agostini, Lodovico Dolce e Giovanni dell'Anguillara.[99] Parallelamente, tra gli anni Quaranta e Ottanta, la vicenda fu oggetto anche di ispirazione per molti pittori del Rinascimento veneziano quali Paris Bordon, Tintoretto e Paolo Veronese.[100]

Il desiderio di rimanere fra le braccia dell'amata il più a lungo possibile, di solito nell'intimità di una camera da letto,[101] costituisce uno dei motivi elegiaci di più ampia fortuna letteraria. Questo spesso si accompagna ad un altro *topos* di pari successo lirico ossia il risveglio mattutino degli innamorati. L'alba, per antonomasia nemica degli amanti, pone fine alla loro passione notturna costringendoli ad un doloroso distacco.[102] Dati gli interessi provenzaleggianti del cenacolo veneziano il tema – senz'altro debitore, però, principalmente di OVIDIO *Am.* I 13 –

---

[97] Tra i molti, ricordo: OMERO *Odissea* VIII 266-269; VIRGILIO *Georgiche* IV 345-347; PROPERZIO *Elegie* II 32; OVIDIO *Ars Amatoria* II 561-600; OVIDIO *Metamof.* IV 167-189; OVIDIO *Am.* I 9, 39-40; OVIDIO *Tristia* II 377-378; GIOVENALE *Le Satire* IV 10 310-314; MARZIALE *Epigrammi* V 7.

[98] Il *Filocolo* conobbe una fortunata circolazione in epoca rinascimentale, anche grazie alle numerose edizioni a stampa. Solo in area veneziana si contano almeno 21 edizioni pubblicate tra il 1472 e il 1585.

[99] Per uno studio sugli amori di Marte e Venere nelle principali opere in ottava del Cinquecento cfr. BARBERI SQUAROTTI 2006, pp. 7-34 (cap. *Venere e Marte: le allegorie della pace*).

[100] Mi riferisco a Paris Bordon (*Marte e Venere sopresi da Vulcano*, 1549-1554 – Gemäldegalerie, Berlin), Paolo Veronese (*Venere e Marte legati da Amore*, 1580 – Metropolitan Museum of Art di New York e *Marte e Venere con Cupido*, Galleria Sabauda) e Tintoretto (*Venere, Vulcano e Marte*, 1560 – Altepinakothek, Monaco). Di età precedente si dovrà ricordare: Sandro Botticelli, *Venere e Marte*, 1482-1483 – National Gallery di Londra. Per recenti indagini sull'intreccio tra letteratura e pittura intorno al mito di Marte e Venere segnalo i lavori di Massimiliano Simone (SIMONE 2017 e SIMONE 2018).

[101] Per alcune camere da letto, sedi di godimento sensuali, si ricordi ad esempio DOMENICHI *Rime* 196, 14 e 9-11 «O dolce albergo al mio pensiero amaro, / e del mio travagliar fido riposo; / O cameretta, a cui scovrir sol oso / il mio concetto a nessuno altro chiaro; […] // O letticiul, mollissimo sostegno / del gioir di duo amanti, or di me solo / e del mio pianto asprissimo ricetto», debitore di ARIOSTO *Rime* 3, 9-11 «O caro albergo, o cameretta cara, / ch'in queste dolci tenebre mi servi / a goder d'ogni sol notte più chiara!»

[102] Per la notte come momento privilegiato dell'espressione amorosa, nelle *Rime* di Molin andranno ricordati anche il son. 69 (dialogo notturno tra il poeta, Eco e un usignolo sui propri strazi d'amore), le canzoni 89 e 90 (nelle quali l'innamorato si rivolge alla Luna e concepisce la notte come l'unico momento adatto ad esprimere le proprie pene sentimentali). Per l'importanza del motivo, che affonda le radici nella poesia latina, cfr.: OVIDIO *Am.* I 13; TIBULLO *Eleg.* 2, 73-76; PROPERZIO *Eleg.* II 15, 1-12; MARZIALE *Epigr.* XI 104, 5-6. Sul *topos* cfr. BOUQUET 1996. Molto utile, e ricco di riferimenti testuali, è anche il saggio di MALINVERNI 2000, meritevole di ripercorrere la fortuna del motivo nella lirica volgare del secondo Quattrocento e primo Cinquecento.

potrebbe essere posto in relazione anche con la tradizione della *chanson d'aube* provenzale, sottogenere lirico dedicato alla descrizione del penoso allontanamento degli amanti clandestini.[103] Molin affronta questo *topos* amoroso in due occasioni; in primo luogo, nel trittico nn. 45-47, di fatto un'invettiva contro l'invidiosa Aurora, colpevole di essere arrivata troppo presto e aver costretto così l'io lirico a separarsi dal letto dell'amata.[104] Senza sfumature tragiche, l'allontanamento dalla donna è però solo provvisorio e il poeta non può che augurarsi che a sua volta anche il sole acceleri il proprio corso così da riportare la notte agli amanti.[105] La triade moliniana, lontana dal petrarchismo più casto, si contraddistingue per una divertita sensualità legata alla situazione erotica sullo sfondo (il poeta giace con la propria amata dopo una notte di passione) e alle maliziose ipotesi sui rapporti carnali tra Aurora e il vecchio marito Titone. Infatti, in ogni sonetto del trittico l'innamorato suggerisce alcune proposte per ritardare l'arrivo della dea e poter così godere più a lungo dell'amplesso. Nel primo invita provocatoriamente Aurora a trovarsi un amante più giovane del vecchissimo marito, così da ottenerne un maggiore godimento sessuale che ne rallenti l'arrivo. Nel secondo, Molin esorta invece il decrepito Titone a tingersi i capelli e la barba nella speranza che camuffare la propria vecchiaia possa renderlo più appetibile agli occhi della moglie che, appagata, sarebbe più motivata a intrattenersi nel letto nuziale più a lungo. Nell'ultimo, il poeta insinua a Titone il tarlo della gelosia: per evitare che Aurora frequenti i propri amanti e tutelare il proprio onore di marito, Molin suggerisce a Titone di ritardarne il più possibile la dipartita o non lasciarla allontanarsi da sola.

Il motivo della separazione degli amanti all'alba, congiunto all'invettiva contro la dea, conobbe un discreto seguito nel contesto veneziano di metà Cinquecento, forse a partire dal sonetto bembiano *Tosto che la bell'alba, solo e mesto* (BEMBO *Rime* 152).[106] Con toni molto simili a quelli di Molin, anche Lodovico Paterno si dedicò al soggetto nel sonetto *Se l'amoroso tuo vecchio Titone* (PATERNO *Nuove Fiamme*, p. 15), dove, proprio come in MOLIN *Rime* 46, viene suggerito all'anziano marito di tingersi le chiome per risultare più attraente agli occhi della moglie (vv. 1-2).[107] Particolarmente significativi sono anche i coevi risultati lirici di Sperone Speroni, autore del sonetto *Chi è costei, che come nova Aurora* modulato in toni pressoché identici ai testi di Molin,[108] e il sonetto *Quando dal suo Titon parte l'Aurora* dell'amico Pietro Gradenigo,

[103] Quest'ultimo prevede, generalmente, due principali motivi come il canto degli uccelli al sorgere del sole e l'intervento di un custode che avverte gli amanti.

[104] È più comune che ad essere invidiosa sia Aurora, ma non mancano casi in cui ad esserlo è il sole; per esempio nel sonetto *Ahi, chi mi rompe il sonno? Ahi, chi mi priva* di Domenico Venier (VENIER *Rime* 152). Nel testo l'innamorato, dopo aver trovato in sogno il coraggio di manifestare all'amata i propri sentimenti, gode della sua pietà al punto che lei sceglie premiare la sua fedeltà concedendosi come «guiderdon» (v. 9). Nel pieno della passione sessuale viene però fastidiosamente interrotto dal sorgere del sole, che separa gli amanti poiché pone fine al sogno stesso che si svela essere un'illusione. Data la non immediata reperibilità, ne riporto la trascrizione: «Di ch'ella mossa: «in guiderdon di questa / tua fede, in premio di cotanto amore, / eccomi», disse, «a le tue voglie presta». // Ahi, che mentre l'abbraccio e pien d'ardore / la stringo, invido il sol ratto mi desta, / che, ferendomi gli occhi, uccise il core» (vv. 9-14).

[105] MOLIN *Rime* 45, 12-14: «sollecita che 'l sol pronto si mova /e pronto da noi parta acciò ch'io torni / tosto a quel bene, ond'ho tutt'altro a noia».

[106] Una possibile traccia bembiana si riconosce nella riproposizione da parte di Molin di una simile catena rimica sempre nelle quartine: 'mesto': '*desto*': 'rivesto': '*molesto*' (BEMBO *Rime* 152) e '*desti*': 'presti': 'infesti': *molesti*' (MOLIN *Rime* 45).

[107] Un possibile antecedente per entrambi corrisponde al sonetto *Se 'l tuo Titon la bianca chioma in bionda* di Lodovico Pascale (PASCALE *Rime* 101), edito nel 1549.

[108] Cfr. ms. Marc. It. IX, 174 (= 6283), c. 113*r*.

edito per la prima volta nelle sue *Rime* del 1583 a p. 35, ma molto probabilmente di circolazione anteriore. Sempre in area veneziana, non è forse superfluo ricordare anche un passo dell'*Hadriana* di Luigi Groto, la sua più compiuta opera drammaturgica. Ispirata all'*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti* di Luigi da Porto (Venezia 1530), la storia ha come soggetto le vicissitudini di due amanti infelici, Adriana e Latino, con ambientazione in epoca pre-romana. La tragedia fu composta e messa in scena a Venezia tra il 1560 e il 1561, ma la sua pubblicazione, per i tipi di Farro, venne ritardata al 1578. [109] Un passo del dramma grotiano ripercorre il medesimo motivo in questione con espressioni molto simili a quelle proposte da Molin.[110]

La carnalità di un amplesso, autorizzato dalla reminiscenza ovidiana, è riproposta dal nostro in altre due occasioni. Innanzitutto nella canzone di lontananza *Ecco omai il sol ch'a l'Occidente volto* (n. 90) il sentimento di dolore per il distacco dall'amata si trasforma, nella quinta stanza, in una forma quasi di invidia verso coloro che possono invece godere della sua vicinanza e si risolve in un insolito auspicio:

> Quanto invidio colui ch'al lume noto
> de la sua donna il mar varcava a nuoto
> e si raccolse in sé più volte a lei,
> ch'io far nol posso e non ho piume o piante
> da gir sì lunge. Oh con quest'alma errante
> partir potessi e farmi un'aura e un nembo
> per starle sempre intorno o dentro il grembo! (vv. 94-100)

Il desiderio manifestato negli ultimi versi allude molto probabilmente al mito greco di Giove ed Io, raccontato innanzitutto da Ovidio e Virgilio.[111] Nella versione originale del mito Giove, per oscurare a Giunone la propria infedeltà, nell'attimo della seduzione fa avvolgere la terra con una coltre di nubi. Il passo di Molin, in realtà, si allontana dal racconto mitico originale laddove l'amante (quasi un nuovo Giove) non è circondato da nubi ma si trasforma lui stesso in una nuvola. Un'infrazione identica nei confronti dello stesso mito classico è messa in atto anche da Correggio nel celebre dipinto *Giove ed Io*, ascrivibile al 1532 circa, e commissionato da Federico II Gonzaga (oggi conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna). Qualche anno dopo, nel 1538 il dipinto di Correggio ispirò a Venezia il pittore Paris Bordon che dipinse

---

[109] La tragedia di Groto ebbe largo successo in Inghilterra e, secondo Barbara Spaggiari, è da intendersi come una fonte per il *Romeo and Juliet* di Shakespeare, composto fra il 1593 e il 1596. Sulla ricezione inglese del Cieco d'Adria e sulle influenze grotane nella produzione del drammaturgo inglese cfr. SPAGGIARI 2009 (a cui si rimanda anche per un'adeguata bibliografia). È ineludibile, quindi, il successivo esito shakespeariano: «It was the lark, the harald of the morn, / no nightingale. Look, love, what *envious* streaks / no lace the severing clouds in yonder east. / Nights candles are burnt out, and jocund day / stands tiptoe on the misty mountain tops. / I must be gone and live or stay and die» (*Romeo and Juliet*, Act 3, Scene 5, vv. 6-11).

[110] Riporto il passo: «Lat.: Ecco incomincia a spuntar *l'alba* fuori, / portando un altro Sol sopra la terra, / che però dal mio Sol resterà vinto. / […] / Hadr. / O del mio ben nemica *avara* notte, / perché sì *ratto corri, fuggi, voli* / a sommerger te stessa, e me nel mare. / Te ne lo Ibero, e me nel mar del pianto? / O da *invidia accellerata aurora*, / che agli altri luce, a me tenebre / apporti» (dall'atto II scena 3, vv. 230-254).

[111] Cfr. OVIDIO *Amori* III 4; OVIDIO *Ars amatoria* I 108-113 e 478-481; OVIDIO *Met.* I 568-750; VIRGILIO *Aen*. VII, 789-793 e VIRGILIO *Georgiche* III 38.

il quadro *Giove con Io*, di minore intensità erotica rispetto al precedente e oggi conservato al Konstmuseum di Goteborg.[112]
I trasformismi erotici di Giove sono al centro anche del son. 4 delle *Rime* di Molin:

> Fatto son nel mirarvi, almo mio sole,
> l'augel di Giove e in voi quanto più miro
> lo sguardo affino e vo' di giro in giro
> passando al terzo ciel, come Amor vole.
>
> Nova fenice poi m'accendo al sole
> de' bei vostr'occhi, e pero ivi e respiro
> e salamandra in sì bel foco spiro,
> ch'ardendo godo e nulla unqua mi dole.
>
> Vivo senza mercé di un sol ristoro
> e pasco l'alma di sì caro affetto,
> ché mi fa gioia il duol, quand'io ne moro.
>
> Sì foss'io cigno del mio amor canoro
> ch'io non invidiarei Giove al diletto
> ch'ebbe con Leda o Danae in pioggia d'oro!

Rimandando al commento al testo per un'analisi più approfondita, qui si dica almeno che nel sonetto è evocato l'amore di Giove per Leda (per la quale il dio si trasformò in cigno)[113] e per Danae (per la quale Giove assunse le sembianze di una pioggia d'oro).[114] Entrambe le imprese del dio vantano innanzitutto una fonte ovidiana di riferimento e riscossero un enorme successo, soprattutto iconografico, nel corso del Cinquecento. L'amore tra Giove e Leda, raccontato in poesia per esempio anche da Domenico Venier e Pietro Gradenigo,[115] destò in pittura l'interesse di Giorgione, Leonardo da Vinci, Michelangelo e in area veneziana soprattutto di Tintoretto (*Leda e il cigno,* 1550-60, Uffizi – Firenze), Tiziano (*Leda col cigno*, 1550 circa, Pinacoteca Ambrosiana – Milano) e Paolo Veronese (*Leda e il cigno*, 1585, Musée Fesch – Ajaccio).[116] Al mito di Danae e Giove, Tiziano si dedicò ripetutamente: *Danae* (su commissione del cardinale Alessandro Farnese 1545, Museo nazionale di Capodimonte - Napoli); *Danae* (su commissione di Filippo II, 1553, Museo del Prado – Madrid); *Danae* (1554, Kunsthistorisches Museum – Vienna) e *Danae* (1554 circa, Ermitage – San Pietroburgo). Due dipinti di Tiziano sullo stesso tema sono conservati anche a New York, nella collezione

---

[112] La canzone di Molin non è databile e non si hanno notizie circa eventuali rapporti del poeta con il pittore emiliano. In assenza di elementi sarà necessario dunque sospendere il giudizio circa eventuali punti di contatto o fonti comuni.
[113] Per il trasformismo ornitologico di Giove in letteratura segnalo il contributo di ALBERTI 2010.
[114] «[…] gli amori tra Giove e Danae potevano essere considerati nel Cinquecento il prototipo stesso dell'immagine dipinta per eccitare sessualmente lo spettatore» (cit. da GINZUBURG 1986, p. 137).
[115] P. Gradenigo, sonetto *Questa di Leda figlia, onde più bella* (P. GRADENIGO *Rime*, c. 22*r*) e Domenico Venier, sonetto *Ne 'l bianco augel che 'n grembo a Leda giacque* (VENIER *Rime* 193).
[116] Per gli altri: Giorgione *Leda e il cigno* (1500 circa, Musei Civici – Padova); Leonardo da Vinci *Leda con il cigno* (1505-1510), opera perduta alla base però di numerose imitazioni; Correggio *Leda con il cigno* (1531-1532, Gemäldegalerie – Berlino); Michelangelo *Leda e il cigno* (1530 circa), dipinto a tempera su tavola perduto di cui ci restano numerose riproduzioni;

Gollovin e nella Collezione Hickox.[117] Le trasformazioni animali di Giove – in parte evocate già in Petrarca *Rvf* 23, 161-166 – catturarono, tra gli altri, anche l'interesse di Pietro Aretino che vi fece esplicito riferimento nella prima quartina di uno dei suoi sonetti lussuriosi:[118]

> Per Europa godere in bue cangiossi
> Giove, che di chiavarla avea desio,
> e la sua deità posta in obblio,
> in più bestiali forme trasformossi.

Tornando al testo di Molin, l'autore non si limita a ricordare gli amplessi animaleschi del dio ma attribuisce all'io lirico innamorato analoghi trasformismi bestiali con memorie licenziose. Spinto dalla passione per la donna amata, il poeta afferma di trasformarsi rispettivamente in un'aquila, in una fenice, in una salamandra e in un cigno – ma sul significato simbolico del repertorio animale mi permetto di rimandare nuovamente al commento.

L'acme dell'erotismo lirico di Molin si avverte nella canzone *Tre volte avea l'augel nunzio del giorno* (n. 85), costruita su un doppio livello narrativo. La cornice descrive due amanti distesi nudi nel letto al sorgere dell'alba. L'idillio è franto, però, dal sopraggiungere di Cupido, intenzionato ad esortare l'uomo affinché si affretti ad andarsene prima che possano essere scoperti. A fronte della riluttanza del poeta, Amore incomincia a raccontare al giovane amante l'infelice relazione adultera di Marte e Venere, simile nell'esordio erotico ma con diverso finale. Infatti, mentre gli dei furono scoperti da Vulcano che attuò la propria vendetta, la canzone di Molin termina con il languido risveglio della donna che esorta l'amante ad andarsene solo dopo aver ottenuto la promessa di un suo ritorno notturno. Oltre all'erotismo intrinseco al racconto mitologico in sé – di cui il poeta e la sua innamorata sono di fatto moderna riproposizione – nel testo è notevole soprattutto l'attenzione lirica data all'amplesso realistico-quotidiano degli amanti, alluso in apertura e chiusura di componimento.[119] Oltre al godimento carnale dei giovani, ribadito espressamente in più *loci* del testo (ai vv. 5-6, 8, 48-49 e 68-69), è meritevole di nota la descrizione del corpo nudo della donna addormentata, *topos* ricorrente nei precedenti elegiaci e poi tema prediletto anche della letteratura quattro-cinquecentesca.[120] L'*ekphrasis* del corpo nudo della donna – molto simile alle numerose Veneri dormienti dell'arte figurativa del periodo – vede la sua matrice latina principalmente nell'elegia I 3 di Properzio, dedicata proprio alla contemplazione di Cinzia mentre dorme. Con proposito celebrativo, l'elegiaco compara lo splendore dell'amata ad un canone di bellezze mitologiche, identico meccanismo adottato da Molin nella canzone 85 laddove l'amata è a tutti gli effetti tratteggiata come una nuova Venere.

---

[117] Ma si ricordi anche la *Danae* di Correggio (1531-1532, Galleria Borghese – Roma).

[118] ARETINO *Sonetti Lussuriosi* II 5, 1-4.

[119] Per una descrizione altrettanto concreta e realistica merita di essere ricordata la canzone *Non così tosto in ciel la prima stella* di Girolamo Parabosco (PARABOSCO *Rime*, pp. 24-26), i cui riferimenti al piacere dell'amplesso sono a dir poco espliciti: «né stanco né satollo / di cingerle il bel collo» (vv. 6-7); «dentro alla bianca gonna intrando piano» (v. 38), «ansiosi e dolci baci» (v. 67» e «ahi, ahimé ch'io morio, ah vita mia» (v. 76), ad imitazione dei gemiti durante il rapporto.

[120] A titolo esemplificativo: «Quos umeros, quales vidi tetigique lacertos! / Forma papillarum quam fuit apta premi! / Quam castigato planus sub pectore venter! / Quantum et quale latus! Quam iuvenale femur!» (OVIDIO *Am.* I 5, 19-22). Per uno studio del *topos* erotico cfr. FORNI 2011, pp. 118-138 (capitolo *La "Belle Matineuse" e la ritrattistica dell'eros*) e LEROUX 2011.

Lo sguardo del poeta e di Cupido (e quindi anche del lettore) si adagia maliziosamente sulle membra supine della donna, accarezzata dai raggi del sole mattutino:[121]

> Or tu m'ascolta, e io 'l dirò pian piano
> ché non si desti lei che dorme e posa
> e sogna in bel giardin di teco starsi.
> Ma *mira* e dimmi pria se giglio o rosa
> *vedesti* mai ch'a quel bel viso adorno
> per sì vaghi color possa agguagliarsi.
> *Mira* il petto di neve e i crin d'or sparsi
> ch'ornan gli omeri a dietro, e come stende
> sotto la guancia il braccio, e dolce dorme.
> *Mira* in che vaghe e leggiadrette forme
> le delicate membra al sonno rende.
> Taccio la fiamma de' begli occhi ardenti,
> quand'ella gli apre, e quei soavi accenti
> mentre ragiona e l'accoglienze e i modi,
> che tu ben sai che ne gioisci e godi. (vv. 16-30)

Il passo offre un ritratto della donna che si discosta dal canonico elenco di bellezze di eredità petrarchesca. Oltre ad ampliare leggermente il canone breve individuato da Giovanni Pozzi – esteso qui al petto, alle guance e al braccio – il passo colloca il corpo femminile in un'atmosfera languida e maliziosa. L'amata è a tutti gli effetti elevata ad opera d'arte, come rimarcato anche dal ricorso ad un lessico ecfrastico in anafora (*mira*, *vedesti*). L'immagine della donna dormiente che involontariamente lascia scoperta una parte del corpo, su cui ricade l'attenzione maschile, è destinata a costituire uno dei *topoi* per eccellenza della lirica di argomento erotico di epoca barocca. Tendenzialmente lo sguardo maschile si focalizza su un dettaglio, come il piede o il seno, e non di rado – ma non nel caso di Molin – viene infranto anche il tabù del contatto fisico.[122]

Infine, all'interno del nostro discorso, non andrà taciuto nemmeno il sonetto *Se talor mosso dal soverchio affetto* (n. 50), che dà sfogo al travolgente sentimento dell'innamorato. Nel pieno della passione, il trasporto è tale che il poeta ha addirittura difficoltà a nominare adeguatamente l'amata:

> Gioia vi chiamo e mio sommo Diletto,
> Luce e Divin degli occhi miei Splendore,
> Spirto de l'alma mia, Cor del mio core
> e d'ogni mio pensiero ultimo Obbietto. (vv. 5-8)

Per concludere, prendiamo in esame la ballata n. 109 di Molin, interamente dedicata alla delizia di un bacio. In poesia, l'amore carnale fra gli amanti vede nel bacio una delle sue manifestazioni più rappresentative. Soprattutto a partire dal secondo Cinquecento, il *topos* riscosse sempre più fortuna nella letteratura madrigalesca, al punto da diventare uno dei

---

[121] Per uno studio sul voyerismo erotico dello sguardo sul corpo nudo dell'amante nel corso del XVI secolo rimando a TALVACCHIA 2001.

[122] Ad esempio in: «e fai ch'entro al bel seno / questa man lieta si rivolge e spiega, / e perch'io goda a pieno / lasci ch'a' bianchi, alabastrini poggi / l'avida bocca ancor e i labbri appoggi» di Anonimo antologizzato in CARRAI 1990, p. 95.

soggetti più frequentati dal concettismo lirico barocco.[123] Pressoché assente dalla lirica medioevale, il motivo del bacio incominciò ad affermarsi anche nella poesia volgare per il tramite della *Antologia Planudea*,[124] della letteratura latina di età augustea[125] e dell'esperienza neolatina soprattutto di Pontano e Giovanni Secondo.[126] Dopo un suo rapido accenno nell'*Orlando furioso*,[127] tra gli anni Quaranta e Cinquanta incominciarono a comporre sonetti sulla gradevolezza del bacio degli amanti anche poeti come Giulio Camillo e Francesco Maria Molza, seguiti qualche anno dopo da Girolamo Parabosco che dedicò al tema un'ottava lirica.[128] Certamente noti a Molin devono essere stati pure un paio di volgarizzamenti lirici del celeberrimo *Carm.* V di Catullo, proposti da Orsatto Giustinian, ovvero *Godianci amando, o mia diletta Flora*, e da Giacomo Zane ossia l'appassionato sonetto *Baciami, ed ogni bacio duri quanto*.[129] Il testo, rifiutato da Zane, fu incluso nell'edizione postuma delle sue *Rime* (1562) per volontà di Dionigi Atanagi e venne collocato, insieme ad un *corpus* di testi dall'erotismo molto più esplicito rispetto a quelli nella ripartizione principale, in una appendice di «Fragmenti lasciati da lui».[130] Merita un accenno anche la riscrittura in veneziano proposta da Maffio Venier,

---

[123] A titolo esemplificativo: Torquato Tasso (*Dolcemente dormiva la mia Clori*; *Labbra vermiglie e belle*; *Né dolce umor che nobil canna asconde*; *Quel labro che le rose han colorito*); Gian Battista Guarini (*Non fu senza vendetta; O che soave bacio; Punto da un'ape, a cui; Baciai, ma che mi valse attender frutto*; *Un bacio solo a tante pene o cruda?*; *Con che soavità, labra odorate*; *Non fu senza vendetta* in *Rime*, cc. 52*v*-53*v*); Cesare Rinaldi (madr. *Mentre bacio e ribacio*; *Ai baci, ai baci grida*; *Al dolce mormorare*); Gian Battista Marino (sonetto *Ferma il piè, non fuggir Filli mia cara* e sonetto *Filli, ai baci m'inviti, e già mi stendi*; il ciclo di madrigali *Di furto Amor nascesti*; *Un bacio, un bacio solo*; *Io moro, ecco, ch'io moro*; *Perch'è un bacio chegg'io*; *Muto stato fuss'io*; *Perché fuggi tra salci*; *Taci bocca, deh taci*; *Tornate o cari baci*; *Vorrei baciarti o Filli*; *Eccomi pronta ai baci*; *Al desir troppo ingordo*; *Tempesta di dolcezza*; *Soavissimi baci*; *Feritevi ferito*; le canzoni *O baci aventurosi*; *Poiché a baciar ne invita*; *Filli, cor del mio core*); Gaspare Murtola (madrigali *Fugge costei, né vuole*; *Lascia, che del bel labro*; *Se brami avvelenarmi*; *E così vago il labro*; *Quando il labro vi bacio*; *Con sette bocche il Nilo*; *Come Giglio da Giglio*; *Col bel dente mordace*; *Mi porge costei il labro*; *Dolci baci amorosi*). Più in generale, si ricordi l'apposita sezione del *Gareggiamento poetico* 1611 ripartita in *Bocca ritrosa*, *Baci desiderati*, *Bacio chiesto argutamente*, *Baci semplici*, *Bacio mordace*, *Bacio involato*, *Baci dolci*, *Un bacio e poco*, *Bacio ricevuto, Baci reciproci*, *Fanciul baciato*, *Bocca morsicata.*

[124] Sono così numerosi i *Basia* attestati nella raccolta epigrammatica ellenistica da essere inutile annoverarne anche solo alcuni.

[125] Mi riferisco a CATULLO *Carm.* V, VII, XLV, XLVIII e XCIX; a TIBULLO *Eleg.* I, 8; OVIDIO *Amor.* II, 5; III, 7 e 14; ma anche in MARZIALE *Epigr.* V 20, VI 34, XI 6.

[126] «Grazie a lui [Giovanni Secondo] il *topos* non solo si diffonde in Europa, ma diventa anche un genere letterario. Il poeta olandese non è un innovatore, ma utilizza motivi e immagini già codificati e li organizza in un ciclo di diciannove componimenti, nei quali illustra i vari tipi di bacio. Il suo *Basiorum libellus* è insomma una vera e propria *ars osculandi*» (cit. da NOSEDA 1986, p. 95). Per Pontano cfr. *Hendecasyllabi* ii 11 "Ad Focillam". All'elenco di poeti neolatini voglio includere anche l'epigramma *Sexcentas, Nina, da, precor, roganti* di Jacopo Sannazaro (*Epigram.* I, 6) in FRISON 2011, p. 82.

[127] *Orl. Fur.* VII 29.

[128] Camillo, sonetto *Rugiadose dolcezze in mattutini* (in *Rime di diversi* 1545, vol. I, p. 61); Molza, sonetto *Dietro un bel cespo di fioretti adorno* (in *Rime di diversi* 1558, vol. I, p. 230); Parabosco, ottava *Quei bei coralli, anzi quei bei rubini* (in PARABOSCO *Lettere amorose*, II, c. 16*r*). Segnalo, però, la precoce insorgenza del motivo nel sonetto *Vostre labra vermiglie, et bocca dolce* di Alvise Priuli (*Rime*, c. Cvi*r*), edito già nel 1533.

[129] Per il secondo: ZANE *Rime*, *Appendice* I 30, p. 249; per il primo: GIUSTINIAN *Rime* 53 (ai vv. 5-14 «Baciami cento e mille volte a l'ora, / e più, se più baciarmi ancor tu puoi: / pareggino le stelle i baci tuoi / et il numero lor raddoppia ogni ora. // Baciami sempre, a me bear rivolta, / e se infiniti baci a me darai, / a te sembri baciarmi una sol volta: // ma, quando di baciar stanca sarai, giungi a la mia bocca, et indi tolta, / fin che spirito avrem, non sia più mai».

[130] Il sonetto di memoria catulliana fa coppia con il successivo, sempre sul motivo del bacio: *Deh, dolce vita mia, questi occhi vaghi* (ZANE *Rime*, *Appendice* I 31, p. 249).

Bàsame, cara mare, e fa che muora, simile nella costruzione stilistica complessiva al prodromo latino, ma completamente stravolto nei risultati.[131]

Ben lontano dall'interpretazione neoplatonizzante del bacio come attimo di unione tra anime[132] e, in fondo, dissimile anche dalle descrizioni realistiche della poesia latina, il componimento di Molin insiste soprattutto sulla soave piacevolezza del contatto fra gli amanti:

> Amor, quanta *dolcezza,*
> stilla dal tuo *gioir* quando è più raro,
> gustai da un bacio sospirato e raro.
>
> Più non avranno in me forza i martiri,
> vinti da quel *diletto*
> ch'onesto amor può dar senza sospetto
> e, se le *gioie* adescano i *desiri*,
> cresca se può l'affetto,
> pur che ne segua in me l'usato effetto
> ch'altra mercè non bramo a' miei sospiri.
> Sì dirò poi, come in seguirti imparo,
> ch'*addolcisce* 'l tuo *mel* l'assenzio amaro.

L'atteso bacio dell'amata compensa il dolore intrinseco all'esperienza amorosa e diventa per tanto un momento «sospirato e caro» (v. 3). L'insistenza su un lessico della dolcezza è prerogativa consueta della lirica sul bacio e trova puntualmente riscontro in quasi tutti i componimenti di analogo tema; tra questi:

GUARINI *Madrigali*:[133]

> Baci *soavi* e cari,
> cibi della mia vita
> c'hor m'involate hor mi rendete il core,
> per voi convien ch'impari
> come un'alma rapita
> non sente il duol di mort'e pur si more.
> Quant'ha di *dolce* amore,
> perché sempr'io vi baci.
> O *dolcissime* rose,
> in voi tutto ripose.
> Et s'io potessi ai vostri *dolci* baci
> La mia vita finire,
> o che *dolce* morire!

RINALDI *Madrigali*, I, p. 89:

> Mi cibo, e dal *soave*
> tuo bacio il cibo viene,
> che *nettare* amoroso in sé ritiene.
> Sian dunque i tuoi baci
> a le mie labbra sempre;
> se vuoi l'Alma cibar di *dolci* tempre.
> Bacia, che se non baci,
> manca la vita al core
> tosto, che mancan baci
> al nostro amore.

---

[131] VENIER *Canzoni e sonetti* 21.

[132] In polemica con le posizioni bembiane del *Cortigiano*, che intendevano il bacio come lo scambio d'anime tra i due amanti, Francesco Patrizi elaborò il breve dialogo *Il Delfino ovvero del bacio*, ascrivile ai primi anni Settanta, esercitazione neoplatonica rimasta a lungo inedita. Nell'opera il filosofo sostiene la necessità di giungere ad un contatto fisico con l'amata tramite il bacio, mezzo attraverso cui bere gli "spiriti" della donna. Il concetto di spirito è di derivazione ficiniana come illustrato in EBBERSMEYER 2002, p. 233. Per un'edizione moderna dell'operetta di Patrizi cfr. PATRIZI *Il Delfino, overo del bacio.*

[133] Il madrigale non figura nell'*Opera omnia* di Guarini. Musicato da Claudio Monteverdi, il madrigale è invece pubblicato nel *Primo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, 1587, p. 80.

Il *topos* incontrò l'interesse del circolo veniero. Oltre all'evidente influenza dei modelli latini, di cui i già citati volgarizzamenti di Zane e Giustinian sono esempio, intendo qui soffermarmi più da vicino sulla meno conosciuta canzonetta in lode dei baci *Questo è pur quel bel viso* di Girolamo Fenarolo.[134] Il testo non è una riscrittura di un prodromo classico ed è stato indicato da Vincenzo Guercio come probabile modello per l'appena trascritto madrigale di Guarini.[135] Si riporta un passo della canzonetta:

> Provo *diletto* tale
> labri baciando voi
> che per *troppo piacer* l'anima mia
> a la bocca s'invia
> ove posta tra voi
> *dolcemente* apre l'ale
> e ridendo a trovar la vostra scende,
> indi l'abbraccia, e prende
> baci soavi, e cari (vv. 13-21)

Come emerge chiaramente anche solo dai testi finora considerati, nella lirica sul bacio degli amanti non è affatto infrequente imbattersi in un protagonismo sensoriale affidato soprattutto al senso gustativo e, più raramente, all'olfatto. Difatti, ritornando alla ballata 109 di Molin, l'io lirico è detto *gustarsi* le labbra di lei (v. 3) e il trionfo dei sapori trova il proprio culmine nel verso conclusivo: «ch'*addolcisce* 'l tuo *mel* l'*assenzio amaro*» (v. 12). Il consueto contrasto tra il miele e l'assenzio è qui impiegato quale usuale metafora dell'ossimorica esperienza amorosa; tuttavia potrebbe non essere del tutto irrilevante ricordare anche un'osservazione di Margherita Noseda. La studiosa riconosce proprio nella similitudine dell'ape (e i suoi derivati) uno «stereotipo nello stereotipo» distintivo della lirica sul bacio fra gli amanti.[136] Un identico meccanismo, non a caso, è messo in atto per esempio anche in un'analoga ballata di Pietro Gradenigo, di costruzione testuale simile a quella di Molin:[137]

> Tra bianche perle, e bei rubini ardenti
> un *dolce bacio* pur ne colsi *Amore*
> da chi m'incende il core
> co' rai de' suoi begli occhi almi, e lucenti.
>
> Questo vinse de l'api i don divini,
> l'ambrosia, e 'l nettar così caro a Giove,
> i succhi de le canne sì pregiate.
> Certa del languir mio per mille prove
> pascer volendo gli spirti meschini,
> Madonna, e del mio ardor mossa a pietate
> lieta mi porse in duo labra rosate
> cibo, ond'io pasco il mio digiuno ogn'hora:
> e, qual da fiore ancora,

---

[134] Per la prima volta pubblicata in *Rime di diversi* 1553, cc. 87*v*-89*v*; poi riedita in FENAROLO *Rime*, cc. 22*v*-24*r*.
[135] Cfr. GUERCIO 2000, pp. 31-32.
[136] Cit. da NOSEDA 1986, p. 99.
[137] In P. GRADENIGO *Rime*, c. 50*v*. Miei i corsivi e le sottolineature.

frutto spero d'haver, che mi contenti.

La piacevolezza del bacio è anche in questo caso raccontata attraverso l'appello al sapore del miele e dell'ambrosia (vv. 5-6), così come il bacio stesso è esplicitamente indicato come un «cibo» del quale il poeta si nutre il più possibile.[138]
L'ambiguità tra appetito sessuale e alimentare, nevralgica anche nella maggior parte dei capitoli burleschi cinquecenteschi di argomento erotico, è riproposta da Molin anche in altre occasioni, a partire dal sonetto *Come estinguer potrò la sete ardente* (n. 29), dedicato alla propria inesauribile sete amorosa. Invece, il sonetto *Tantalo al mio gioir solo il tuo stato* (n. 49) è costruito sull'associazione tra il desiderio inappagabile di Tantalo e l'inesauribile fame dell'io per la donna amata. Infine nel sonetto *Sì largamente in voi, Donna, comparte* (n. 58), l'innamorata è associata ad un piatto saporito da gustare, motivo per cui Edoardo Taddeo ha interpretato il testo come una «laude della donna trasferita nella letizia gastronomica veneziana».[139]

V. 1. 4 L'importanza del *carpe diem*

Un'altra manifestazione della permeabilità del modello classico, e umanistico, nella scrittura di Molin si evince dall'avvenuta assimilazione dell'esortazione, innanzitutto greco-latina, a vivere l'attimo godendo appieno delle gioie presenti. L'invito oraziano al *carpe diem* – centrale ad esempio anche nella poesia di CATULLO *Carm.* V e di TIBULLO *Eleg.* I 8, 47 – è condiviso dal nostro almeno in tre *loci* testuali, di forte memoria classica. Preliminarmente si rende necessaria, però, una precisazione. I passi che ci si accinge a considerare non dovranno essere confusi con un semplice esercizio di riscrittura lirica di prodromi latini, per lo più elegiaci, secondo un uso ampiamente attestato presso il cenacolo veniero. Prevale piuttosto l'impressione che Molin ne condivida sinceramente il contenuto, interiorizzato e assimilato in una poetica che, come si è descritto finora, non rifugge i piaceri della vita nella loro carnalità né intende sprecare la propria giovinezza. Questi *topoi*, distintivi della poesia classica e umanistica, conobbero un discreto seguito anche nel sodalizio familiare a Molin sia per quanto concerne la poesia neo-latina sia per la scrittura in volgare. Per la seconda, tra i molti esempi annoverabili, si ricordi innanzitutto un passo dell'ode *Ecco il fiorito aprile* di Jacopo Marmitta:[140]

Tempo è che si ritorni
    ai dolci usati balli:
    fuggono i brevi giorni,
    e risonar le valli
    fan gli augelletti tra fior bianchi e gialli.
Quanto diletta e piace
    questa stagion novella! (vv. 26-32)

[138] Completamente diverso, e da non confondere, è invece il caso del sonetto *O dolce cibo mio, fia mai quell'hora* di Bernardo Cappello (CAPPELLO *Rime* 297), laddove il primo verso allude onomasticamente alla dedicataria Eleonora Cibo (1523 – 1594), dedicataria dei sonetti 278-308.
[139] Cit. da TADDEO 1974, p. 79 n. 10.
[140] MARMITTA *Rime*, pp. 74-76. Il testo è un'ode con strofe di cinque versi con schema ababB.

Ma nella seconda metà del secolo il motivo classico, in congiunzione con argomenti amorosi, venne affrontato con toni molto raffinati per esempio anche da Celio Magno nel sonetto *Di notte in braccio al mio tesor godea* (MAGNO *Rime* 67)[141] e da Orsatto Giustinian nel sonetto *Godianci amando, o mia diletta Flora*, quest'ultimo modulato su Catullo *Carm*. V (GIUSTINIAN *Rime* 53). Ribadito ancora una volta il vivace interesse per la poesia oraziana di cui il cenacolo veniero diede ampia dimostrazione,[142] non andrà comunque trascurata nemmeno una possibile mediazione umanistica nella ricezione di un motivo che, in effetti, aveva conosciuto una fortunatissima tradizione già nel corso del Quattrocento. A questo proposito, non è irrilevante ricordare che le rime volgari di Lorenzo de' Medici, e soprattutto il *Trionfo di Bacco*, conobbero un'importante edizione per i tipi di Manuzio nel 1554. Allo stesso modo anche Poliziano – di cui per il nostro discorso è ineludibile citare almeno *I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino* (POLIZIANO *Rime* 102) – conobbe una discreta fortuna editoriale nella Venezia di inizio Cinquecento, potendo vantare ben sei ristampe tra il 1504 il 1519. A inizio XVI secolo, proprio sulla scia della poesia umanistica si dovranno annoverare almeno altre due figure intellettuali già introdotte a quest'altezza del discorso. In primo luogo ci si riferisce ad Antonio Tebaldeo, autore del sonetto *Non seranno i capei sempre d'or fino*, con mediazione da *Rvf* 12, dedicato proprio all'importanza di cogliere le opportunità della vita finché si è in tempo (TEBALDEO *Rime* 13). In aggiunta, per Girolamo Molin un secondo interlocutore imprescindibile potrebbe essere stato, ancora una volta, Jacopo Sannazaro, la cui produzione letteraria si dimostrò fondamentale per la circolazione e assimilazione oraziana nel corso del Cinquecento. In relazione al *topos* del *carpe diem* dovrà essere ricordato almeno un suo epigramma, pubblicato per la prima volta nell'edizione manuziana delle sue opere latine del 1535:[143]

SANNAZARO *Epigrammata* I 3:

Maius adest; da serta, puer; sic sancta vetustas
Instituit; prisci sic docuere patres.
Iunge hederam violis; myrtum subtexe ligustris;
Alba verecundis lilia pinge rosis.
Fundat inexhaustos mihi decolor Indus odores:
Et fluat Assyrio sparsa liquore coma.
Grandia fumoso spument chrystalla Lyaeo
Et bibat, in calices lapsa corona meos.
Post obitum non ulla mihi carchesia ponet
Aeacus. Infernis non viret uva iugis.
Heu vanum mortale genus, quid gaudia differs?
Falle diem: mediis mors venit atra jocis.

---

[141] «In esso, infatti, viene cantata la prima notte d'amore con l'amata. Dopo i primi versi, però, la declinazione del tema sfuma velocemente ed assume i contorni di un'ode al *carpe diem*. L'autore racconta di aver portato con sé un piccolo orologio per lasciare la casa della donna prima dell'alba, ma Amore ne rompe il meccanismo e fa sì che la notte d'amore non venga interrotta e che il tempo che i due innamorati trascorrono insieme si prolunghi fino al mattino» (cit. da COMIATI 2014, p. 132).

[142] Per ulteriori dettagli rimando al lavoro dottorale di COMIATI 2015 e a IURILLI 2004.

[143] Nel componimento «il Sannazaro invita a celebrare l'inizio del mese di maggio secondo il rito tramandato dagli antichi. Invita perciò un fanciullo a intrecciare corone di viole ed edera, mirto e ligustri, gigli e rose […]. Si beva quindi vino finché è possibile, dal momento che dopo la morte nessuno ne offrirà. La considerazione assume quindi un valore universale sulla falsariga dell'oraziano *carpe diem*: è meglio per l'uomo cogliere l'attimo di felicità che gli si presenta, poiché la morte è sempre in agguato» (cit. da FRISON 2011, p. 78 a cui si demanda anche per l'edizione del testo).

Rimandando ad una ricerca futura il compito di approfondire l'assimilazione e la percezione, nel Rinascimento, di quello che fu uno dei principali motivi letterari della poesia di tradizione classicista già a partire dal Quattrocento, in questa sede ci si accontenti di concentrarsi esclusivamente su Girolamo Molin che affrontò elegantemente il tema in più occasioni. In termini quasi paradigmatici, il son. 64 delle sue *Rime* elabora un invito a godere dei piaceri della giovinezza perché, una volta trascorsa, questa è perduta per sempre:

> Ecco già dietro a l'amorosa stella
> questo bel dì, ch'a noi apre e rischiara,
> *vieni* al mio bel *giardin* ch'a l'alba chiara
> segue anco il sol de l'età tua novella.
>
> *Vieni*, o diletta di quest'alma, e quella
> mercé che ben può dar vergine avara
> presta a me, ch'io languisco, o dolce o cara
> o sovra ogni altra graziosa e bella!
>
> *Vieni* e n'avrai di *rose e di vïole*[144]
> *fresca corona* e del leggiadro volto
> m'appaga e de le angeliche parole!
>
> *Vieni* ché 'l *frutto*, ch'è sul matin colto,
> via più si gusta, ov'al partir del sole
> riman negletto o non s'apprezza molto.

Nel componimento confluiscono tutti gli elementi distintivi del *topos*: la fugacità dell'esistenza umana (marcata retoricamente dall'avverbio «Ecco» in posizione di attacco di sonetto), l'equivalenza tra il repentino trascorrere del giorno e la rapida vita dell'uomo, l'esortazione alla donna a concedere il proprio frutto nel momento propizio così da poterlo assaporare veramente. Il motivo del fiore (o frutto) della giovinezza è centrale già nella lirica greca di Saffo, Mimnermo e Alceo, probabilmente sconosciuti a Molin; ma è verosimile che il nostro si sia servito piuttosto della mediazione latina di Catullo, Ovidio, Marziale, Properzio e Virgilio.[145] Tanto più che con i citati modelli latini e umanistici, oltre ai contenuti, Molin condivide pure la strategia retorica di una scelta verbale esortativa quasi in perfetta posizione anaforica (vv. 3, 5, 9 e 12). Per quanto dislocato nella sezione "in vari soggetti", anche il son. 206 aderisce perfettamente ai temi fin qui accennati:

> O bella o dolce e cara giovanezza,
> de' più vaghi desir guida e d'amore,
> doppia vita a chi t'have in fronte e in core,
> vero essempio di grazie e di bellezza,
>
> *chi ti possede e non ti gusta e prezza*

---

[144] Per il tema lirico del raccogliere le viole, di ampia fortuna in ambito veneto e con noti precedenti in Boiardo, Lorenzo il Magnifico e Poliziano, è imprescindibile lo studio di DE ROBERTIS 1989.

[145] Mi riferisco soprattutto a CATULLO *Carm.* V e PROPERZIO *Elegie* IV 5, 59-62, all'ancora più celebre *Carpe diem* oraziano (ORAZIO *Odi* I 11). Si noti che il fiore (o il frutto) da cogliere, fin dalla poesia classica, si carica anche di una valenza sessuale.

e cader lassa in erba il tuo bel fiore
tardi si pente e nutre un cieco errore
per cui sospira in van pronta vecchiezza.

Ben devria 'l mondo i tuoi sereni giorni
festeggiando onorar con quei diletti
che teco porti e son tuoi pregi adorni

e se te n' vai sì presta e più non torni
nessun tardando di goderti aspetti,
perché pentito al fin non se ne scorni.

Anche in questo caso si ripropongono immagini tradizionali quali la minaccia del pentimento futuro e dell'imminente vecchiaia, l'importanza di cogliere l'attimo della giovinezza al momento giusto, la necessità di onorare la gioia della vita senza rimandare a un domani la possibilità di essere felice. Nel circolo di Campo Santa Maria Formosa, questo tema riscosse un discreto seguito letterario. Per esempio, destò l'attenzione di Venier, autore di un interessante volgarizzamento dell'ode oraziana *O crudelis adhuc* (*Odi* IV 10):[146]

O più ch'altra giammai cruda e rubella
d'amor, a cui ben fu largo e cortese
d'ogni suo dono il Ciel, ch'a farvi intese
la più vaga del mondo e la più bella;

quando i crin biondi, e l'una e l'altra stella
fian senza l'oro, e le faville accese;
e mille rughe avran le guance offese,
ch'avorio terso fa l'età novella;

e nello specchio quasi in poco d'ora
vedrete un'altra, in van con gli occhi molli
direte: or qual pensier meco soggiorna?

Perché tal l'ebb'io giovane ancora?
O con questa mia mente il bel non torna?
Oggi, lassa, non posso, allor non volli.

Soprattutto, il *topos* fu caro a Giacomo Zane, autore di un ciclo di sonetti fondati proprio sulla metafora tradizionale della rosa come emblema dell'intensità e brevità della giovinezza, da afferrare al momento opportuno. Nei testi, però, non manca nemmeno l'esortazione a cogliere il frutto al momento della sua corretta maturazione: *Or che del seme tuo coglier attende*; *Come son brevi e fuggitivi i fiori*;[147] *Perché i miei preghi fai di mercé cassi*; *Colga i pomi fugaci presta mano*; *Rose gentili,*

---

[146] In VENIER *Rime* 154.

[147] A proposito di tale componimento: «Il sonetto è, sotto il profilo della tematica, di notevole originalità, in quanto alla simbologia delle viole, Zane sovrappone tutto il bagaglio più tipo della 'rosa' (e quindi la rapidità dello sfiorire), per concludere che evidentemente nel dono era racchiuso un messaggio di frivolezza, al quale sarebbe stato mille volte preferibile ricevere in dono frutti carichi di più concrete

che 'l giardin adorno; *Questa, più d'ogni fior leggiadro fiore* (rispettivamente i sonetti ZANE *Rime* 115, 134-135, 165, 175-176). Sempre di Zane è doveroso ricordare anche la canzone *Fuggon le nevi, e l'erba riede e i fiori* (ZANE *Rime* 170), rivolta a Giacomo Mocenigo e dedicata al *topos* classico della brevità di una vita che merita di essere assaporata intensamente ogni giorno.[148]

Lo stesso identico motivo è condiviso da Molin anche nella canzonetta amorosa *Se vaga primavera* (n. 99). Il testo è costruito intorno ad un contrasto generazionale tra l'io lirico e una giovane donna, alla quale il poeta si rivolge per esortarla a non commettere l'errore di sprecare la propria gioventù. La lontananza anagrafica tra i due interlocutori è espressa attraverso l'opposizione metaforica tra la rigogliosa primavera dell'una e lo spoglio inverno dell'altro, ricorrendo ancora una volta ad un'immagine di fatto già oraziana (*Carm.* I 9). Molin si cimentò con la forma metrica della canzonetta (o canzone-ode) in altre tre occasioni. Tuttavia, a fronte delle memorie oraziane alla base della n. 99 e (soprattutto) in relazione al fatto che la canzonetta, come avevano insegnato Trissino e Bernardo Tasso, nel Cinquecento si rivelò essere il metro più adatto per restituire gli effetti lirici dell'ode classica nella poesia volgare, si può pensare che in questo preciso caso la scelta stessa del metro rappresenti un ulteriore tentativo di avvicinarsi, anche metricamente, al modello classico di riferimento. Del componimento n. 99, per concludere, è valida però anche un'interpretazione più maliziosa: se la donna decidesse di respingere le *avances* del poeta sarà lei ad averne il maggior danno perché perderà l'occasione di godere dei molti anni di esperienza dell'anziano corteggiatore. Questa (sfrontata) ipotesi di lettura trova supporto nella centralità attribuita da Molin al *topos* dell'amore senile, di cui si darà conto nel prossimo paragrafo.

V. 1. 5 *L'amore senile:* «turpe senex miles, turpe senilis amor»?[149]

Una delle principali variazioni all'ortodossia petrarchista della sezione amorosa delle *Rime* di Molin coincide con la rivendicazione da parte del poeta di poter continuare ad amare (pure carnalmente) anche in tarda età, senza che un simile sentimento debba risultare vergognoso o biasimevole. Prima di soffermarsi sui singoli testi in questione, è opportuno collocare la tematica nell'orizzonte letterario (e culturale) del XVI secolo, al fine di evidenziare con più efficacia la portata dello scarto proposto da Molin.[150] Per una valutazione positiva dell'amore senile sarà del tutto inutile ricorrere ai modelli classici dal momento che gli antichi nutrirono un irremovibile disprezzo per la vecchiaia, concepita come prefigurazione della morte.

---

promesse […] Come ha notato il De Robertis, questo esito rappresenta un *unicum* che non ha tradizione e non farà testo» (cit. da RABITTI *Introduzione* a ZANE *Rime*, pp. 51-52).

[148] Ne riporto un passo: «Vola il tempo veloce, e l'ore intanto / sen vanno, e portan seco i mesi e gli anni, / né san più ritornar scorse una volta. / Breve la nostra vita indrizza i vanni / verso il suo fin né, sorda e fera, ascota / Morte uman prego, uman sospiro o pianto. / Quanto s'inganna e quanto / chi non conosce il dì corto e fugace, / e quanto ha 'l suo pensier vano e fallace, / chi lunghi troppo i giorni si promette, / e lunga speme mette / e desir lunghi in frale mortal cosa, / ch'a l'alba nasce, ed a la sera è ascosa / […] / Quanto poco di viver che n'avanza / lieti godiam, Signor, senza partirci / da l'onde patrie più, dai patrii lidi; / vil desio, bassa voglia d'arricchirci / più non ne mova: i nostri vecchi nidi / sien nostro fermo albergo e ferma stanza» (ZANE *Rime* 170, 14-26 e 53-58).

[149] La citazione di Ovidio è tratta da OVIDIO *Amores* I 9, 4.

[150] Per una contestualizzazione generale della vecchiaia sul piano pubblico e sociale rimane ancora valido lo studio di MINOIS 1988 (soprattutto il cap. IX *Il secolo XVI: l'umanista e l'uomo di corte contro la vecchiaia*, pp. 270-307).

Evidentemente, un simile sdegno va di pari passo con la loro estetica della bellezza e il loro radicato culto per la giovinezza, entrambe quasi sempre associate all'esperienza amorosa. Inoltre dal pensiero classico prende forma pure la canonica opposizione – condivisa poi dai moderni – tra l'accettazione delle frenetiche passioni giovanili e invece l'auspicio di una senile calma interiore, augurio che esclude categoricamente la possibilità di perseguire alcuna passione carnale in età avanzata.[151] Sempre con gli antichi incomincia a delinearsi pure la convinzione, condivisa anche nel Cinquecento, che si possa amare solo ciò che è gradevole alla vista. Di conseguenza, il progressivo sfiorire della bellezza dovuto al trascorrere del tempo costituisce un evidente ostacolo alla possibilità di innamorarsi realmente di un anziano. Il convinto rifiuto dei classici per un amore senile, soprattutto se femminile,[152] è talmente radicato da trovare come unica manifestazione letteraria una sua derisione comico-grottesca propria della tradizione epigrammatica e teatrale.[153] Un analogo svilimento burlesco della figura del vecchio innamorato si avverte, a distanza di secoli, anche nella novellistica moderna (soprattutto di Matteo Bandello)[154] e nel teatro rinascimentale.[155] Per rimanere in area veneta, Ruzante nel secondo *Dialogo rustico* (1526-1528) mette in scena un vecchio lussurioso, responsabile di aver rapito una giovane ragazza, la quale non tarda a manifestare il proprio disgusto:

> DINA: Se Dio m'ai, a' no me stento gnian tropo ben. S'a' volí che ve dighe vero, a' son meza stifa de sto vecio, mi.
> BILORA: A' te 'l cherzo, mi, el no se può muoevre. E po zoene co vieci no s'avén. A' s'avegnón miegio mi e ti.
> DINA: Poh, l'è mezo amalò, tuta la note el sbòlsega, che 'l sona na piègora marza. Mè el no drome, d'agnora el me sta inroegiò a çerca e me ten sbasuzà, che 'l cre' ben che abie gran desierio d'i suò basi. Se Diè m'ai', che no 'l vorae mè veere, sí m'èlo vegnú in disgrazia.

---

[151] Per questa visione ideologica è emblematico il *De senectute* di Cicerone, in cui è profilato il modello del *senex sapiens*, secondo il quale il vecchio deve coltivare il proprio ingegno e rinunciare ai piaceri sensuali (CICERONE *De senectute*, cap. XII). Infatti, secondo Cicerone: «Nihil autem magis cavendum est senectuti quam ne languori se desidiaeque dedat; luxuria vero cum omni aetati turpis tum senectuti foedissima est» (CICERONE *De officiis*, I XXXIV 123).

[152] In epoca moderna è altrettanto spietata anche la posizione misogina di Erasmo da Rotterdam nel suo *Elogio della follia*: «Ma non c'è niente di più spassoso di certe vecchie praticamente già morte tanto sono decrepite […] si imbellettano di continuo, stanno sempre allo specchio, si sfoltiscono i peli del pube, ostentano le vecchie mammelle avvizzite, sollecitano con tremuli mugulii il desiderio che vien meno, bevono, si inseriscono nelle danze delle fanciulle, scrivono bigliettini amorosi. Sono cose di cui tutti ridono come di indubbie follie» (cit. da ERASMO DA ROTTERDAM *Elogio della follia*, cap. XXXI, p. 35).

[153] La commedia latina è costellata di maschere grottesche sul tema della vecchiaia quali il vecchio lubrico, il vecchio ubriacone, il vecchio avaro, la vecchia innamorata e la vecchia impicciona. Per la concezione dell'età senile nel mondo greco-romano cfr. BRANDT 2010. Non è un caso che il tema rimanga oggetto della tradizione satirica cinquecentesca, come nella satira in ottave di Paterno *Sorgi, a che tardi più? Rimena il giorno*, dedicata alla «Bionda degli Anselmi», in cui si invitano le donne a farsi amare solo dai vecchi (in *Satire di cinque poeti illustri* 1565, cc. H4*r*-H6*v*).

[154] Per esempio in BANDELLO *Novelle* parte III novelle XXXIII e LVII.

[155] Rappresentativa è la *Clizia*, edita nel 1537, di Machiavelli, di ispirazione plautina, destinata ad una vivace popolarità anche fra i suoi contemporanei. Nicomaco, un vecchio di 70 anni, si innamora di Clizia e per mantenere viva la propria sessualità sceglie di assumere un afrodisiaco. Il vecchio non tarda ad essere schernito nei fatti e a parole: «Brutta cosa è vedere uno vecchio soldato: bruttissima è vederlo innamorato» (atto I scena II) e «Quanto in cor giovenile è bello amore, / tanto si disconviene / in chi degli anni suoi passato ha il fiore» (canzone dell'atto II scena V, vv. 1-3). Per i passi e un commento cfr. rispettivamente MACHIAVELLI *Clizia*, pp. 268 e 284.

BILORA: Poh! El ghe spuza el fiò pí che no fa un leamaro, el sà da muorto da mile megia, e sí ha tanta vergogna al culo.[156]

Lo stesso motivo è osservabile anche in alcuni canovacci della commedia dell'arte in relazione alla maschera di Pantalone, nata proprio a Venezia nel Cinquecento e inizialmente tratteggiata come un vecchio vizioso e libidinoso intento a insidiare le giovani innamorate, le cortigiane e, più spesso, le servette della commedia in questione.

La turpitudine dell'amore senile rappresenta, quindi, un *topos* letterario antico che conobbe nel Rinascimento uno dei momenti di più convinta adesione, favorita anche dall'imporsi di una preponderante concezione filosofica neo-platonica che esalta l'amore ideale (e quindi non fisico) come l'unico a cui tendere. La radicata convinzione che l'uomo debba compiere un percorso terreno di progressivo allontanamento dalla carnalità amorosa, giustificabile solo alla luce dell'inesperienza della giovane età, a vantaggio di un'elevazione spirituale trova supporto, ovviamente, nel modello petrarchesco e, in termini generali, nel pensiero cristiano.[157] Non sorprende, dunque, che nel corso del Cinquecento anche l'*exemplum* di Petrarca, responsabile di aver progressivamente sconfessato il proprio amore per Laura, venga riletto alla luce dell'insegnamento morale dei classici. Questa prospettiva ideologica risulta evidente considerando, ad esempio, un passo del commento di Vellutello al primo sonetto dei *Rvf*:[158]

Ultimamente quello, perché non biasmo, ma somma lode merita, si è che non come molti sono, i quali qua(n)to più nel vitio invecchiano, tanto più de la me(n)te divengon insani; ma essendo a la sua matura età pervenuto mostra, come detto habbiamo, da ogni lascivia essersi rimosso, conoscendo il vitio ne l'età senile tanto esser da vituperare, qua(n)to nel la gioventù da esser tollerato. Onde Ovidio: «Quae bello est habilis, Veneri quoque convenit aetas, / turpe senex miles, turpe senilis amor».

La liceità di amare una volta sfiorita la giovinezza è affrontata di rado nella trattatistica d'amore del XVI secolo, ma le sue sporadiche occorrenze si allineano senz'altro alle posizioni classicheggianti di cui si è già dato conto. Eloquente è l'opinione di Enea Silvio Piccolomini:[159]

---

[156] A seguire un volgarizzamento: «DINA: Che Dio m'aiuti, non mi sento neanche troppo bene. Se volete che vi dica il vero, sono mezza stufa di questo vecchio, io. BILORA: Lo credo bene, io, non si può muovere. E poi giovani con vecchi non s'intendono. Ci intendiamo meglio io e te. DINA: Poi è mezzo ammalato, tutta la notte tossisce come una pecora marcia. Mai non dorme, ogni momento mi sta stretto addosso, mi sbaciucchia e crede proprio che abbia un gran desiderio dei suoi baci. Che Dio m'aiuti, non vorrei più vederlo, tanto mi è venuto in disgrazia. BILORA: Puah! Gli puzza il fiato peggio di un letamaio, sa di morte lontano mille miglia, e ha tanta vergogna al culo […]». Per il passo cfr. RUZANTE *Dialogo secondo*, atto I scena III, pp. 64-65.

[157] Si rende però necessaria un'opportuna precisazione. Una delle novità sostanziali dei *Fragmenta* petrarcheschi è la rivendicazione da parte dell'io lirico del proprio amore per Laura nonostante l'appassimento della sua originaria bellezza (celebre è il caso di *Rvf* 90). Tuttavia, in una prospettiva generale, il sentimento senile che Petrarca nutre per la donna è sempre rigorosamente casto e, soprattutto, sfuma in un amore spirituale per la vergine Maria. Per un utile studio dedicato alla tematica della vecchiaia nel pensiero petrarchesco, di evidente influenza ciceroniana, rimando a STROPPA 2014, comprensivo di tre interventi: S. STROPPA, *Senectus e meditazione allo specchio: su* Rvf *361* (pp. 117-140), A. MACRÌ, *Senes fieri volunt omnes, senex esse vult nemo*: *il tema della vecchiaia nel* De remediis utriusque fortune (pp. 141-158) e R. GENTILE, *La bella* senectus *nella visione petrarchesca: lettura di* Sen. *VIII 2* (pp. 159-172).

[158] Per il passo cfr. VELLUTELLO *Il Petrarcha,* c. 1*r* (la trascrizione è diplomatica).

[159] Cit. da PICCOLOMINI *Historia de duobus amantibus*, p. 18.

> Rem petis haud convenientem etati mee, tue vero et adversam et repugnantem. Quid enim est, quod vel me iam pene quadragenarium scribere, vel te quinquagenarium de amore conveniat audire? […] Nec quicquam senectute est deformius, que Venerem affectat sine viribus. Invenies tamen et aliquos amantes senes, amatum nullum.

A questo punto di vista si allineò, qualche anno dopo, Baldassarre Castiglione nel suo *Cortigiano*, dove un'analoga tesi viene sostenuta in più passi del trattato; tra questi:[160]

> non si conviene et dispiace assai veder un omo di qualche grado, vecchio, canuto e senza denti, pien di rughe, con una viola in braccio sonando, cantare in mezzo d'una compagnia di donne, avenga ancor che mediocremente lo facesse, e questo, perché il più delle volte cantando si dicon parole amorose e ne' vecchi l'amor è cosa riducula.

E soprattutto nel seguente:[161]

> e quando non son più nella età giovenile, in tutto l'abbandonino, allontanandosi da questo sensual desiderio, come dal più basso grado della scala per la qual si po ascendere al vero amore. Ma se ancor, poi che son vecchi, nel freddo core conservano il foco degli appetiti e sottopongon la ragion gagliarda al senso debile, non si po dir quanto siano da biasmare; ché, come insensati, meritano con perpetua infamia esser connumerati tra gli animali irracionali, perché i pensieri e i modi dell'amor sensuale son troppo disconvenienti alla età matura.

Sempre in termini fortemente sfavorevoli si pone anche Girolamo Parabosco in una lettera rivolta a Bernardino Daniello, dedicata proprio alla possibilità di amare in tarda età. Secondo Parabosco l'innamoramento senile è una dimostrazione di pazzia:[162]

> […] molti i quali dicono tutti d'accordo, che la maggior pazzia non potrebbono eglino fare che innamorarsi in vecchiezza: ecco adunque, che sapendo il vecchio mostrarsi pazzo; di qui non può trarre speranza alcuna.

Un'analoga condanna verso un amore senile è condivisa anche da Francesco Sansovino nel *Ragionamento nel quale brevemente s'insegna a' giovani uomini la bella arte d'amare* (Venezia 1545), dedicato a Gaspara Stampa. Nel trattatello Silio chiede di essere ammaestrato in materia d'amore da Panfilo, cui si rivolge con domande che consentono a Sansovino di illustrare l'intero codice amoroso di matrice alta sia nei temi sia nel linguaggio. Una delle prime questioni ad essere posta trae spunto della novella I 10 del *Decameron*,[163] laddove i dialoganti si chiedono se sia consono amare durante la vecchiaia. Sulla base di un parallelismo – di matrice ovidiana – tra la milizia amorosa e bellica, l'autore arriva alla conclusione che l'uomo anziano sia

---

[160] CASTIGLIONE *Cortigiano*, II.XIII, p. 139.
[161] CASTIGLIONE *Cortigiano*, IV.LIV, p. 420.
[162] PARABOSCO *Quattro libri delle lettere amorose*, I, pp. 125-129: 127. La trascrizione è diplomatica.
[163] Protagonista della novella, narrata da Pampinea, è un medico bolognese di nome Alberto de' Zancari che, quasi settantenne, si infiammò di passione amorosa per una giovane vedova di nome Malgherida de' Ghisolieri. Di qualche interesse sono le parole con cui l'anziano cerca di persuadere la donna ad accettare le proprie *avances*: «Madonna, che io ami, questo non dee esser maraviglia ad alcun savio […]. E come che agli antichi sieno naturalmente tolte le forze le quali agli amorosi esercizi si richieggiono, non è per ciò lor tolta la buona volontà né lo intendere quello che sia da essere amato, ma tanto più dalla natura conosciuto, quanto essi hanno più di conoscimento che i giovani» (BOCCACCIO *Decameron* I 10, p. 81).

assolutamente inadatto perché non più in grado di fronteggiare fisicamente la *vis* erotica e la fatica che comporta. A partire dai cinquant'anni, infatti, il corpo subisce un indebolimento fisico progressivo che ammette una sola conclusione:[164]

> Conchiudo per questo: che ne' vecchi non può cader l'amor corporale né le fatiche che si hanno per quello.

Sansovino ritiene oggetto di riprovazione anche il caso dell'unione tra vecchi e tra giovani donne e viceversa; per quanto lo ritenga contro natura, ammette però che simili unioni possano soddisfare interessi pratici e non esclude la possibilità di un'eventuale «affezione» verso un anziano motivata da ragioni di prestigio sociale (ma non viceversa). Il trattato di Sansovino si allinea alle osservazioni esposte nel *Dialogo della bella creanza de le donne* di Alessandro Piccolomini, edito per la prima volta a Venezia nel 1539, ma dalla fortunata tradizione editoriale. L'opera consiste in un dialogo in cui la protagonista Raffaella impartisce alla giovane Margherita lezioni di vita coniugale. L'eventualità di un amore senile è respinta con dure parole:[165]

> Che, posto caso, il che è impossibile, che fosser segreti, savi, accorti, buone lingue ed avesser tutte le virtù de l'animo che si possono avere, che vuol far per questo una giovane bella de l'amore d'un vecchio canuto, bavoso, lercio, moccicone, fastidioso, novellaio, col fiato puzzolente, e mille altri mancamenti da dar vomito ai canti e da far penitenza senza peccato?

Qualche anno dopo identiche considerazioni saranno riproposte, con toni assai simili, pure dal piacentino Bartolomeo Gottifredi, in contatto con molti poligrafi veneziani, nello *Specchio d'amore dialogo nel quale alle giovani s'insegna innamorarsi* (Firenze 1547):[166]

> Un vecchio, Maddalena, non è amabile per più cause. Prima egli non si sodisfa ai sensi dell'amante giovane con l'obietto dello amato vecchio: conciosiaché, non trovando l'occhio, nel guardare la luce degli occhi, la vivezza dei colori ed il lustro della pelle; la mano, palpando, la morbidezza che la carne in gioventù soleva avere; gli orecchi, ascoltando, la soavità della voce e la chiarezza delle parole; e gli altri sensi, i suoi effetti operando, la dolcezza e la vivacità dei loro obietti, tosto se ne saziano e ne restano schifi. Senza che la vecchiezza è sopra tutte le altre gelosa e poco atta ai piaceri amorosi.

In netto contrasto con le posizioni ideologiche prevalenti alla metà del XVI secolo, di cui si è dato finora un rapido conto,[167] Girolamo Molin rivendica per sé stesso la legittimità di un amore senile nel ciclo di sonetti nn. 75-83, accumunati tutti dal motivo dell'amore congiunto all'invecchiamento. Non è secondario evidenziare fin da subito la compattezza del *corpus* lirico in questione, espressione quasi di un ragionamento unico. Gli stessi testi, per quanto con diverso ordine di apparizione, figurano anche nel ms. Marc. It. IX, 272 (= 6645) [qui ms. C]

---

[164] SANSOVINO *Ragionamento*, c. 3*v*.
[165] PICCOLOMINI *La Raffaella*, p. 90. Rimando al commento di Giancarlo Alfano per una più adeguata contestualizzazione letteraria.
[166] B. GOTTIFREDI *Specchio d'amore* in ZONTA 1967, p. 586.
[167] L'ostilità verso gli anziani innamorati conosce un suo riscontro anche in ambito lirico. A titolo rappresentativo basti il celebre sonetto di Guarini *Pur si trovò chi con sublime ingegno* esplicitamente rivolto «Contra i vecchi che s'innamorano» (GUARINI *Rime Sonetti* in GUARINI *Opere*, son. LXIV, p. 231).

che ospita un florilegio in lode della nobildonna vicentina Cinzia Braccioduro, al cui allestimento contribuirono molteplici personalità del cenacolo Venier.[168] Poco si conosce riguardo la dedicataria e le motivazioni alla base dell'operazione, molto probabilmente ascrivibile agli anni Sessanta, e altrettanto sconosciute sono anche le ragioni per cui il volume rimase inedito. L'antologia marciana conserva otto sonetti moliniani, privi di espliciti riferimenti onomastici alla nobildonna vicentina (con la sola eccezione del son. 234), che possono essere letti quali un ragionamento lirico sulla liceità di un amore senile.[169] Ogni sonetto conserva, infatti, una propria argomentazione a sostegno della tesi. Nel son. 75 Molin, dichiaratosi da sempre fedele a Cupido, rivendica il (meritato) diritto di poter continuare a godere dei piaceri amorosi senza però più soffrire le pene d'amore. La consapevolezza dell'inadeguatezza delle proprie pulsioni amorose in tarda età, alla radice di una dolorosa crisi interiore tra ragione e istinto, è testimoniata nel son. 76:

> non è già tanto in me la voglia morta,
> ch'io non gradissi il far teco soggiorno,
> ma la ragion col ver me ne sconforta,
>
> ch'altro ne l'amor suo d'un viso adorno
> sperar non può, chi vario il mento porta,
> che duol, sospetti e favoloso scorno. (vv. 9-14)

Il son. 77 ospita un cambio di registro giacché il poeta – per supportare l'idea (o la speranza) che la propria amata possa gradire le lusinghe di un uomo anziano – argomenta che una donna continui ad apprezzare un fiore anche se esiccato perché è ancora godibile il suo originario profumo:

> Ma s'egli è ver ch'ella non sdegni e neghi
> ch'altri l'onori e, pur men fresco e vago,
> non spiace fior che tien del primo odore (vv. 9-11)

Questa convinzione sprona dunque il poeta a perseverare nei propri slanci amorosi, nonostante l'età. Per legittimare ulteriormente la propria convinzione, nel son. 78 il poeta ricorre all'amore tra Aurora e Titone, noto per la propria vecchiaia. L'esempio mitologico intende dimostrare l'effettiva possibilità di un'unione tra amanti lontani per età e suggerisce anche che una donna possa essere sessualmente appagata a fronte delle capacità del proprio amante, anche se decrepito:

> Mostrale ancor la giovanetta altera,
> guida del sol, che l'universo alluma
> e pur col vecchio suo si corca a sera,

[168] Per una descrizione completa del testimone manoscritto, conservato presso la Biblioteca Marciana, e del progetto editoriale cfr. cap. VII *Descrizione dei testimoni,* pp. 376-377.
[169] Rimando al commento per un'analisi più puntuale dei testi. La mia impressione è che tutti i testi di Molin fatti confluire nella silloge per Cinzia, con l'eccezione di MOLIN *Rime* 234, non sono stati originariamente composti per la Braccioduro. In questa prospettiva si annoti che solo il son. 234 risponde dichiaratamente al proposito encomiastico per la giovane; e soprattutto, in C_1, si riconoscono ripetuti interventi da parte dell'anonimo allestitore funzionali ad adattare i testi di Molin al tema della raccolta. Tutte queste varianti, che è verosimile ritenere non d'autore, non si attestano in *Rime* 1573.

e non lo schifa e la sua bianca piuma
lusinga, in uom d'età prova non vera,
com'anco anzi stagion spesso vien bruma. (vv. 9-14)

Un ricorso alla tradizione classica si avverte anche nel son. 79, costruito attorno all'immagine metaforica del reciproco sostegno tra vite e olmo.[170] L'autunno della vita, infatti, «rende frutti soavi in copia molta» (son. 79, 8) e un amante anziano non potrà che costituire un solido punto di riferimento per una giovane e fragile giovinetta. Nell'ultimo sonetto appartenente al ciclo per Cinzia, il n. 82, Molin ribadisce nuovamente di non poter evitare i lacci d'amore in età più matura e fa appello a tre similitudini. Nella prima quartina il poeta si affianca ad un guerriero che, non appena percepisce il tuono della tromba militare, si dice pronto alla battaglia; nella seconda si associa, al contrario, ad un malato ancora bramoso, a cui viene invece offerto solo cibo scadente. Infine nelle terzine si identifica in un carbone fossile pronto ad incendiarsi alle prime lusinghe femminili e al pensiero dei divertimenti amorosi. Molin riconduce la propria predisposizione all'amore quasi a ragioni astrali, come pare suggerire il verso finale: «così fa chi d'Amor nasce soggetto» (son. 82, 14).[171]

Per quanto dislocati nella sezione "in vari soggetti", appartengono al ciclo manoscritto per Cinzia anche i sonetti 234 e 243.[172] In quest'ultimo, dedicato all'amico Sperone Speroni, Molin affronta nuovamente la legittimità di amare anche in tarda età e nel rivolgersi al filosofo patavino chiede comprensione per le proprie pulsioni senili:

Però, se vario il crin seguo il diletto,
che piove donna in me d'alto splendore,
tu, Speron, scusa il mio (s'è pur) diffetto.

Anzi accusando il volgar sciocco errore
mostra ch'in ogni età con sano affetto
biasmo non è sentir gusto d'amore. (vv. 9-14)

Nell'ultima terzina del sonetto, Molin esorta l'amico ad argomentare e dimostrare filosoficamente la possibilità (e liceità) di amare in ogni età, in contrasto alla convinzione prevalente al suo tempo ovvero «il volgar sciocco errore». Nonostante l'invito, al sonetto non seguì alcuna risposta da parte di Speroni, il quale non affrontò l'argomento né all'interno del proprio celebre *Dialogo d'amore* né in opere altre. Effettivamente non sono chiare le motivazioni alla base della scelta di Molin di riferirsi proprio a Speroni ma, assunta la loro frequentazione e amicizia, si può ammettere che un discorso privato abbia successivamente portato alla

---

[170] Per la quale cfr. VIRGILIO *Georgiche* I, 1-3; OVIDIO *Amores* II 17, 41-42; MARZIALE *Epigrammi* IV 13 e CATULLO *Carm.* LXII, 49-56. Per uno studio sull'olmo e la vite come immagine coniugale cfr. BUCCHI 2013.

[171] Jacopo Galavotti propone di intendere il verso, con un certo biografismo, come un indizio anagrafico. Per i nati sotto gli influssi astrali di Venere l'astrologia rinascimentale ammette solo due possibili segni zodiacali ovvero il toro (21 aprile-20 maggio) e la bilancia (23 settembre-22 ottobre), finestre temporali a cui Galavotti suggerisce di ascrivere anche la data di nascita del poeta; cfr. GALAVOTTI 2018, p. 10 n. 18.

[172] Per il problema del loro dislocamento rispetto al resto del ciclo rimando al cap. IV *La struttura dell'opera*, pp. 117-123.

scrittura del testo.[173] Il son. 234, invece, consiste nell'unico sonetto nel florilegio marciano per Cinzia ad essere estraneo alla tematica dell'amore congiunto all'invecchiamento. Questo, a ben guardare, ha anche la peculiarità di essere l'unico ad esplicitare il nome della donna al v. 1. Pare molto probabile che solo quest'ultimo – tra l'altro allineato a precise formule celebrative condivise anche dagli altri sonetti encomiastici attestati nella raccolta per la Braccioduro – sia stato composto specificatamente per la vicentina. Il resto del *corpus*, invece, probabilmente deve essere stato aggiunto alla raccolta manoscritta per Cinzia ma è verosimile che la sua reale occasione compositiva si debba ricercare in un amore senile *altro*, di cui forse discusse con l'amico Speroni. Sulla possibilità, però, di riconoscere un ulteriore legame tra il sonetto 243 e quelli del ciclo amoroso è necessario sospendere il giudizio.

Estranei al ciclo manoscritto per Cinzia, ma coerenti all'interno del nostro discorso, sono anche i sonetti 80, 81 e 83, dedicati al ruolo della memoria nel processo di innamoramento in età senile. In termini generali, la tematica non è affatto estranea alla trattatistica amorosa rinascimentale, nella quale è assai consueto imbattersi nel dubbio se l'amante tragga più gioie o più sofferenze dal ricordo di un amore passato. Per trovare risposte, molti trattatisti del tempo attinsero al *Canzoniere* petrarchesco, nel quale a ben guardare lo stesso dilemma è già insito. A tal proposito osserva Maiko Favaro che:[174]

> «è quando sopraggiunge la disperazione, quando ormai è tempo di "calar le vele e raccogliere le sarte" a causa della vecchiaia, che il ricordo dell'amore giovanile può dispensare dolcezza. Vien da pensare che questa immagine di soffusa malinconia si accorda assai bene, in fin dei conti, a certe situazioni tipiche del *Canzoniere*: si ricordi ad esempio il celebre *Rvf* 12, in cui il poeta immagina di stare di fronte a Laura, quando ormai sono entrambi vecchi, e di trovare finalmente il coraggio di rivelare all'amata i suoi "martiri" di tanti lunghi anni, ricevendo magari il desiderato conforto di "tardi sospiri"».

Come già nei *Fragmenta* petrarcheschi il ricordo delle passate vicissitudini amorose è ragione di contraddittorie oscillazioni emotive, anche nella poesia moliniana l'atto del ricordo si tinge talvolta di un'accezione positiva e talvolta di una negativa.[175] Nel son. 80 il ricordo delle gioie giovanili compensa la sofferenza del proprio invecchiamento, che vede la sua principale manifestazione nello sfiorire della propria bellezza fisica. Ai vv. 5-8, l'autore si dice consapevole che lo svanire dell'una lo priverà automaticamente anche del «secondo piacer» (v. 8), da intendere maliziosamente con un riferimento all'appagamento sessuale. II testo trova conclusione, però, nella consapevolezza che i ricordi delle gioie godute sono in grado di compensare la sofferenza della loro perdita. Il punto di vista è riproposto quasi identico nel sonetto immediatamente successivo ovvero il n. 81:

---

[173] Per un altro caso di *esortatio* ad un amico a comporre un'opera, della quale non si attesta alcun riscontro, si veda anche MOLIN *Rime* 205.

[174] Cit. da FAVARO 2012, pp. 149-150.

[175] A mio avviso il sonetto più eloquente, a proposito dell'ossimorica condizione della memoria amorosa, è di mano di Veronica Gambara: «Poiché Fortuna volse farmi priva / di te, Signor mio car, deh! tolto almeno / m'avesse la memoria, che 'l cor pieno / tien de' martiri che da lei deriva. // che dich'io, stolta? Senza lei non viva / sarei, perché, pensando a quello ameno / piacer ond'io mi pasco e vengo meno, / se ben mi spinge in mar può trarmi a riva. // La memoria mantienmi e mi disface; / la memoria mi fa lieta e scontenta; / ne la memoria il ben e 'l mal mio iace. // La memoria m'allegra e mi tormenta; / dunque da la memoria ho guerra e pace, / e in tal variar lei sola mi contenta» (GAMBARA *Rime* 14).

> Già fu, mentre l'età verde in me sorse,
> chi m'ebbe amando assai diletto e caro
> e quel ch'or prego e d'involar imparo
> altri pregando a me cortese porse.
>
> Così va 'l mondo![176] Or le mie gioie scorse
> membrando vo per contemprar l'amaro
> che move in me da cor freddo ed avaro,
> ch'ombra mai di pietà per me non scorse. (vv. 1-8)

Con toni rassegnati, l'io lirico ripercorre le gioie amorose che hanno contrassegnato la propria giovinezza, momento in cui era facile ottenere ciò che ora può solo accontentarsi di desiderare. Il ricordo di quei momenti, però, permette di temperare l'amarezza che consegue l'essere rifiutato perché vecchio. Leggermente diversa è l'angolatura del son. 83, conclusivo dei sonetti di materia amorosa:

> Con tal diletto ancor rivolgo gli occhi
> a la beltà che m'arse, alma e divina,
> con qual vago giardin mirar s'inchina
> chi 'l vide il maggio ancor ch'ottobre il tocchi.
>
> Né perché la stagion presente fiocchi
> sovra i suoi primi fior rugiada e brina,
> per la memoria in me, che non declina,
> vien che suoi strali Amor men caldi scocchi.
>
> Anzi, com'uom ch'un ben smarrito suole
> membrar con doppio affetto e talor giova
> veder men chiaro tramontar il sole,
>
> tal maggior brama in noi par ch'Amor piova
> quando mancano i gigli e le vïole
> e ricordo di lor fresco rinova.

Il poeta, rovesciando la prospettiva, si dice qui fedelmente innamorato della stessa donna amata fin dalla gioventù giacché il ricordo della sua bellezza, per quanto ora sfiorita, mantiene in vita i suoi sentimenti amorosi. Per Molin l'autunno della vita, metafora anagrafica tradizionale, non comporta una negazione dei piaceri amorosi; anzi, a rafforzarne il desiderio è proprio il loro ricordo e la consapevolezza che essi appartengono irrimediabilmente al proprio passato. Sempre con valenza positiva, la memoria è protagonista anche del son. 28, interamente dedicato al ricordo dell'amata, inteso come uno specchio interiore capace di ricreare nella mente dell'amante l'immagine nitida della donna, colmando così il dolore della sua assenza fisica e superando i limiti di una vista puramente "sensoriale".

Al contrario rispetto a quanto illustrato finora, il motivo della memoria assume invece un'accezione fortemente negativa nel son. 59, dove i ricordi sono causa di dolore in quanto rammentano all'amante la propria perdita:

> Ahi memoria crudel, come m'ancidi
> col rimembrar a la mia passata vita!

[176] Il verso – con probabile ipotesto *Rvf* 290, 1 – presenta un andamento proverbiale; per utili considerazioni sull'uso del proverbio nella poesia quattro-cinquecentesca rimando a TOMASI 2014tris.

S'ogni mio ben, s'ogni mia gioia è ita,
tu perché ancor da me non ti dividi?
[…]
Strano rimedio, iniqua rimembranza,
poi che in te nutri l'amorose voglie
e n'ardi d'un desio fuor di speranza! (vv. 1-4 e 12-14)

A fronte di quanto illustrato, come collocare dunque il ciclo senile di Molin all'interno del ventaglio lirico volgare del petrarchismo del XVI secolo? Innanzitutto occorrerà ammettere l'eccezionalità del soggetto poetico, prevalentemente alieno alla più comune rimeria cinquecentesca. Sullo sfondo, dovranno forse essere altresì considerati il celebre «idillio senile»[177] di Pietro Bembo per Eleonora Quirini e l'innamoramento senile di Bernardo Cappello per Eleonora Cibo, ma con le dovute distanze.[178] Di quest'ultimo è sicuramente importante menzionare almeno il sonetto *S'ancho nel mezzo al mio nevoso verno* (CAPPELLO *Rime* 282), in cui nel pieno dell'inverno della propria vita il poeta percepisce il risvegliarsi delle passioni e di un secondo amore.[179] Ma tra il ciclo moliniano e quello dell'amico intercorre una differenza fondamentale, ossia l'esito penitenziale e spirituale raggiunto da Cappello che, lacerato dal conflitto tra passione e vergogna, prende le distanze dai propri sentimenti.[180] Al contrario, per lo meno nella sezione amorosa, Molin rivendica senza alcun rincrescimento la liceità di un amore (anche carnale) in età avanzata.

Questo *corpus* di argomento senile, di fatto, è una valida prova dell'originalità e dell'interesse letterario del nostro autore. Tuttavia sarebbe improprio conferirgli pure il merito di un primato cronologico nell'affrontare un simile tema poetico – per quanto non sia possibile stabilire con sicurezza quanto Molin avesse effettivamente conoscenza di alcuni suoi predecessori.[181] Quindi, senza voler cadere in connessioni infondate, in questa sede mi limiterò a ricordare alcuni possibili modelli precedenti, a partire dalle quasi coeve *Stanze nove d'un vecchio quale non amando in gioventù fu costretto ad amare in vecchiezza* di Antonio Tebaldeo. Queste furono pubblicate per i tipi di Zoppino a Venezia in tre occasioni (nel 1518, 1520 e 1522), successo editoriale che lascia aperta l'ipotesi di una familiarità da parte di Molin. Ad oggi, però, il primato cronologico di un innamoramento senile in ambito lirico – e soprattutto affrontato senza alcuna intenzione denigratoria – spetta probabilmente alla canzone *Amor, tu sai ch'io son col capo cano* di Sennuccio del Bene (*Rime* 11).[182] Nel componimento il poeta elabora una garbata ironia su sé stesso che,

---

[177] La celebre espressione è di Carlo Dionisotti (cfr. la sua nota in BEMBO *Prose e rime*, p. 614).
[178] Bembo, per esempio, non propone né auspica un amore senile di tipo carnale. Per l'amore di Cappello per Eleonora Cibo si vedano CAPPELLO *Rime* 278, 282, 299-300, 305-307.
[179] L'immagine è simile a MOLIN *Rime* 83.
[180] Per esempio cfr. CAPPELLO *Rime* 306, 12-14 «Ma s'io vecchio di me porre al governo / un cieco et crudo fanciulletto volsi, / bene mi sta, s'hor me ne struggo et rodo», così come nel son. 307 Cappello arriva a rinunciare ad Amore perché ormai inadatto al sentimento. Ancora più eloquente è CAPPELLO *Rime* 300: «Già de gli anni migliori il vigor scemo / mostran le guance smorte e 'l bianco mento, / et la fronte rugosa e 'l passo lento / col qual corro veloce al giorno estremo; // né d'arder per costei, ch'io spesso temo / non del mio foco rida, anchor mi pento / et pur breve la gioia, e 'l mio tormento / provo infinito et ne sospiro et gemo. // Così di mio voler seguo il mio danno, / anzi è forza d'Amor ch'a ciò mi spigne, / ma più de' rari don che 'n costei stanno. // Gentilezza et beltà, scorte et benigne / doti l'animo a tal condotto m'hanno, / ch'egli il mio mal, qual ben, m'addita et figne».
[181] Segnalo per esempio il poemetto *Donne ch'à un girar sol de gl'occhi ardenti* rivolto «Alle gentildonne amorose, in lode dell'amor senile» di Anonimo, s.e., s.a. Di questo è conservato un solo esemplare presso la Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara (codice identificativo EDIT16: CNCE 58959).
[182] Per uno studio monografico, e l'edizione delle *Rime* di Sennuccio, rimando a PICCINI 2004.

«giovinetto vecchiarello» (v. 30), prova ancora i sintomi d'amore nonostante l'avanzare dell'età. La canzone costituisce un dittico insieme al sonetto *Punsemi il fianco Amor con nuovi sproni* (*Rime* 10) che il poeta mandò, come era d'uso, ad altri per averne consiglio.[183] Gli interessi lirico-arcaizzanti di cui Molin diede ripetuta dimostrazione, anche attraverso proprie ricerche manoscritte e bibliografiche, e la riproposta condivisione del medesimo dubbio con un amico (nel caso di Molin *Rime* 243) fanno sì che non si possa escludere a priori una qualche familiarità da parte del nostro. Inoltre, si deve ritenere verosimile la sua quasi certa conoscenza, da parte di Molin, di Sennuccio del Bene per il tramite dantesco-petrarchesco,[184] sostenuta anche dalla mediazione manoscritta di Antonio Isidoro Mezzabarba e della tradizione a stampa delle sue rime.[185] Tuttavia è doveroso procedere con cautela e ribadire che poco si conosce sulla ricezione cinquecentesca in area veneziana della canzone sull'amore senile di Sennuccio. È, al contrario, certo che quest'ultima abbia costituito un modello per Franco Sacchetti, relativamente ad almeno tre passi della sua produzione poetica:[186]

> e già nel capo cano son trascorso,
> ch'Amor mi prese, ed ancor non m'ha sciolto (SACCHETTI *Rime* 164, 3-4)
>
> Se nella giovinezza amor mi prese,
> or m'ha legato più nel capo cano;
> più arde il foco, che di pria s'accese (SACCHETTI *Rime* 167, 3-5)
>
> E se nel capo cano ho gli anni avolti,
> non è ch'amore talvolta in me non stanzi (SACCHETTI *Rime* 264b, 9-10)

In assenza di adeguate indagini sulla ricezione della poesia di Sacchetti nello scenario culturale veneto di metà XVI secolo, anche in questo caso sarà opportuno limitarsi a segnalare una continuità tematica sul motivo dell'amore senile, senza elevare però i precedenti trecenteschi a modelli certi di riferimento.

---

[183] Ricordo il sonetto di risposta pseudo dantesco *Sennuccio, la tua poca personuzza*, di registro burlesco. Per quest'ultimo testo cfr. CORSI 1969, n. VIII, pp. 134-136.
[184] Cfr. *Rvf* 287.
[185] Mezzabarba trascrisse di propria mano, tra il 1509 e il 1514, il ms. Marc. It. IX, 191 (= 6754), codice contente una miscellanea di rime due-trecentesche nella quale figura anche il nome di Sennuccio del Bene (ma non la canzone in questione). Rime di Sennuccio furono, inoltre, impresse nell'*Appendix aldina* posta al termine del *Il Petrarcha* 1514 e delle sue riedizioni negli anni successivi.
[186] Per i testi, e un commento, rimando all'edizione di SACCHETTI *Rime*.

V. 2 La Sezione morale

La seconda sezione delle *Rime* consta di undici sonetti e due canzoni. I primi compongono un ciclo lirico coeso con pronunciate connessioni intertestuali, di cui si forniranno più avanti alcuni esempi. Le ultime due, invece, rappresentano due componimenti autonomi, meritevoli di particolare attenzione per i loro spunti morali e filosofici.

V. 2. 1 *Il ciclo agreste*

I sonetti 131-141 costituiscono un *corpus* poetico dedicato al desiderio di evasione agreste in opposizione alla corrotta e viziosa vita cittadina. Rimandando ad un secondo momento le implicazioni letterarie e filosofiche del *topos*, è doveroso innanzitutto illustrare la natura compatta dell'operazione. Il sonetto in apertura, il n. 131, si presenta come un ritorno dell'io alle amate «vaghe contrade» (131, 2) – poi identificate nelle «selve» (132, 1) e infine nella «valle ombrosa» (134, 1) – luoghi familiari all'autore ma non quotidiani. La dimensione rustica dello scenario suggerisce un'ambientazione campestre, nella quale convivono sia elementi silvani-boscosi sia elementi conformi alle più inflazionate descrizioni del *locus amoenus* di matrice petrarchista.[1] Non si dovrà però fraintendere il protagonismo naturalistico dei testi e collocarli, impropriamente, in un filone bucolico-pastorale che, a rigore, non pare pienamente rispettato nei suoi caratteri più codificati: protagonisti non sono pastori e ninfe, così come il tema principale dei sonetti non è di natura amorosa. Al contrario, al centro del discorso lirico Molin pone sé stesso e il proprio tormento interiore, in conflitto con l'ambiente urbano della sua quotidianità veneziana. Però, nonostante le sostanziali differenze con il filone lirico pastorale, i testi condividono con esso la consueta mitizzazione idilliaca del paesaggio. Oltre al rispetto del codificato *locus amoenus* (corsi d'acqua, uccellini, fiori, ombra), l'autore ribadisce in più punti la sacralità del luogo. Ad esempio:

> s'*anime dive* in sì bel luogo adorno,
> come già volser le memorie antiche,
> regnano ancor né son schive o nemiche
> ch'uom mortal venga a lor *sacro soggiorno* (son. 131, 5-8)

o

> *Sacri selvaggi Dei*, ch'errando intorno
> le selve e questo erboso almo paese,
> senza tema d'insidia o d'altre offese,
> godete l'aria di sì bel soggiorno (son. 136, 1-4)

Non soltanto il poeta immagina che una simile perfezione naturale debba necessariamente essere popolata da divinità silvane di memoria classica, ma la eleva anche a luogo di massima ispirazione poetico-letteraria, ragion per cui agli occhi del lettore assume quasi il profilo di un

[1] In tal senso, per il motivo, è emblematico il son. 133. Per il *topos* del *locus amoenus* nella letteratura italiana medioevale e rinascimentale rimando a Fekete 2008.

Parnaso terrestre. Per esempio nel son. 137 Molin, dopo aver ipotizzato la presenza di Giove come l'unica possibile in un contesto di tanta bellezza (vv. 1-8), si ricrede e afferma invece nelle terzine di rinvenire tracce di Apollo:

> Ma da gli effetti, ond'io sento destarmi,
> credo che Febo sol regnar qui volle
> né veder segno d'altro nume parmi,
>
> ch'ei non verria sì chiuso a ritrovarmi,
> se suo non fosse questo bosco e 'l colle,
> per trar d'un pigro stil sì pronti carmi. (son. 137, 9-14)

L'ispirazione di cui gode il poeta in questo idillio bucolico è ribadita in maniera ancora più esplicita nella conclusione del sonetto successivo:

> Qui si destan gli spirti e gli intelletti
> e sono i luoghi solitari e foschi
> scole di Febo e suoi sacri ricetti. (son. 138, 12-14)

Il motivo dell'affinità tra il poeta e le selve è già oraziano (*Ep.* II 2, 77)[2] ed è destinato ad una certa fortuna nel corso del Cinquecento,[3] anche per il tramite petrarchesco (per es. *Rvf* 237, 25-26).[4] Si dica esplicitamente che con il ciclo di Molin non ci troviamo di fronte né ad una vera e propria selva amorosa di matrice petrarchesca né allo smarrimento dell'io in una «selva oscura» di memoria dantesca.[5] Piuttosto, l'eccezionalità dello scenario garantisce all'autore benefici intellettuali e un giovamento esistenziale, entrambi perseguibili solo grazie all'isolamento meditativo che una simile *pax bucolica* è in grado di offrire.

L'intero *corpus* testuale è attraversato da un ribadito slancio positivo ed entusiastico, reso possibile dalla tanto attesa solitudine agreste e dalla conseguente presa di distanza dal corrotto mondo urbano. La quiete del luogo conosce il proprio coronamento nella magistrale descrizione del silenzio notturno del son. 141. Una simile calma serale, che pone fine anche alla narrazione lirica, non rappresenta un momento di smarrimento e inquietudine bensì un'occasione di ritrovata pace interiore, in un ravvicinato contatto esclusivo con la Natura stessa. A metà quindi tra riflessione esistenziale e ragionamento metapoetico, il *corpus* presenta un'architettura compositiva estremamente coesa, tanto nelle scelte rimico-lessicali quanto sintattiche. La vischiosità dei recuperi e la sostanziale uniformità delle soluzioni tematiche rendono il ciclo quasi un discorso unico, da leggere rigorosamente in sequenza e nella propria

---

[2] ORAZIO *Ep.* II 2, 77: «Scriptorum chorus omnis amata nemus, et fugit urbem».

[3] A rappresentanza indicativa si possono ricordare i primi due versi di un sonetto del bresciano Martino Agazio: «Sì mi son fatte queste selve amiche / ch'altro che errar pur quinci non mi giova» (in *Rime di diversi* 1553, p. 217).

[4] Inoltre nella prima egloga del *Bucolicum Carmen* Petrarca si attribuisce l'epiteto di "Silvanus" non solo perché la scena si svolge effettivamente in contesto agreste ma perché vuole ribadire il proprio amore per la piacevole solitudine delle selve, come esplicato nell'epistola X 4 2 che accompagna il carme: «Hec summa rerum; intentionis autem mee sensus hic est. Pastores colloquentes nos sumus; ego Silvius, tu Monicus. Nominum ratio hec est: primi quidem tum quod in silvis res acta est, tum propter insitum ab ineunte etate urbis odium amoremque silvarum, propter quam multi ex nostris in omni sermone sepius me Silvanum quam Franciscum vocant» (questa è antologizzata in CHINES 2005, p. 225).

[5] Vagamente riconoscibile invece nei boschi di MOLIN *Rime* 54, 12 e 142, 85-87.

totalità. La detta coesione è evidente anche solo considerando i primi quattro sonetti del *corpus*, posti quasi in sequenza *capfinidas*:[6]

Son. 131:

Or che dal *vulgo* errante a voi ritORNO,
vaghe contrade a' miei *desiri amiche*,
per trovar *posa* a l'*alte* mie fatiche
e *viver* de' miei dì queto qual giORNO,

s'anime dive in sì bel *luogo ADORNO*,
come già volser le memorie antiche,
regnano ancor né son schive o nemiche
ch'uom mortal venga a lor sacro *SOGGIORNO*,

fatemi insieme voi d'*abitar* degno
gli alberghi vostri e, come qui m'appaga
lo star, d'avermi a voi non sia discARO,

rendendo co' bei studi al mondo segno,
ch'anco in parte da lui remota e *vaga*
si può nome acquistar famoso e chiARO.

Son. 132:

Chiusa selva riposta, a cui ricorre
l'*alma* mia *vaga,* e 'n te *lieta* e sicura
al cieco *volgo* si nasconde e fura,
ché l'uso ingrato e i bei costumi aborre,

poi che dell'esser teco a te soccorre
negli accidenti di sua rea ventura
e *vive in libertà* fuor d'ira e *cura*
vita, ch'ogni *mondan* stato precorre,

fermarò 'l piè fra *questi amici ORRORI*,
schermendo i colpi de le noie adverse
con le tue *frondi,* ov'io sarò nascoso.

Così mi presti il c*iel* lungo *riposo*
d'*abitar* teco e queste *alte* e diverse
piante producan sempre e *fronde* e *FIORI*!

Son. 133:

L'aura soave e l'acqua fresca e viva
che dolce spira e l'*erbe* impingua e i *FIORI,*
tenere e *verdi* e di sì bei colORI,
quant'uom mai vide in altra piaggia o riva,

e 'l cantar degli augelli e l'*ombra* estiva
e questi boschi e *questi amici ORRORI*
son proprio *luoghi* ove a *mondani* errORI
alma involar sì può nobile e schiva.

Oh di che bel *desio* mi sento ir pieno,
come m'invaga il rimirar d'intORNO
verdi prati, onde vive e *ciel* sereno!

Luogo, più ch'altro d'ogni grazia *ADORNO*,
chi fia mai che lodar ti possa a pieno?
Tuo resti il pregio d'ogni bel *SOGGIORNO*.

Son. 134:

Chi mi vedesse in questa valle *ombrosa*
errar pensoso a passi torti e lenti,
e fermarmi talor con gli occhi intenti,
o giù *posarmi* in qualche parte *erbosa*,

certo **diria**: «Questi gran pena ascosa
porta e bisbiglia in sé co' suoi tormenti».
Né sa che, co' pensier del *vulgo* spenti,
sento in me l'*alma* a pien *lieta* e gioiosa.

Qui *vivo in libertà*, qui nulla interna
cura mi preme e quel, che più m'è *cARO*,
seguo e non ho d'altrui tema o sospetto.

Qui de la pace, ch'è nel *cielo* eterna,
gusto il sembiante. Ahi mio destino avARO,
che mi toi col partir sì *caro* obbietto!

I recuperi lessicali si accompagnano a riprese rimiche (e di rimanti) nonché di interi sintagmi, associati quasi sempre alle medesime immagini tematiche. Dietro ai sonetti della sezione si avvertono molte memorie letterarie, tra le quali sembra lecito intravedere anche un legame con la poesia dellacasiana. Edoardo Taddeo e Francesco Erspamer per primi evidenziarono una

[6] Miei i corsivi, il ricorso al maiuscolo e al grassetto.

generale vicinanza tra la scrittura moliniana e quella del Casa, soprattutto per la comune presenza di «una malinconica riflessione sul destino umano».[7] Nel caso specifico dei sonetti 131-141 sembra legittimo, in effetti, riconoscere un certo sapore dellacasiano soprattutto nel registro stilistico. Consideriamo, a dimostrazione, il sonetto conclusivo del ciclo, il n. 141, dedicato alla descrizione di un notturno:[8]

Alto e sacro silenzio, a cui mi volgo
desto dal *sonno* e in quest'ombre oscure
allargo nel mio cor sì vaghe cure,
ch'a loro intento a me spesso mi tolgo,

se quel piacer che in te la *notte* colgo
sì mi desser d'aver le mie venture
ne le giornate faticose e dure;
o beato partir dal cieco volgo

e ne' luoghi riposti ove dimori,
venir teco a goder di quella pace
ch'in bando tien da sé noie e rumori!

Ma, se 'l destino in ciò non mi compiace,
ben lodar debbo i tuoi taciti orrori
che di sì bei pensieri mi fan capace.

Il testo conserva vaghe memorie di *O sonno, o de la queta, umida, ombrosa* del Casa (*Rime* 54), a partire dall'analoga descrizione della quiete notturna che funge da sfondo per le riflessioni liriche. Nel testo moliniano si segnalano strategie stilistiche avvicinabili alla *gravitas* dellacasiana quali l'andamento solenne e misurato, l'attento uso dell'inarcatura, il periodo sintattico sospeso, il reiterato uso di assonanze e consonanze con effetti onomatopeici, l'attenzione fonica a suoni aspri. Inoltre con Della Casa *Rime* 54, il sonetto di Molin condivide il medesimo schema metrico e la rima *-ure* (con uguali rimanti 'oscure', sempre riferito alle *ombre*, e 'dure', sempre in dittologia aggettivale).[9] Simili tensioni formali a livello prosodico, lessicale e rimico[10] attraversano, forse in maniera meno evidente, anche il resto dei precedenti componimenti. Non è irrilevante, ai fini di una ricercata *gravitas* espressiva, segnalare anche la dislocazione del verbo principale almeno alla seconda quartina (in sporadici casi del ciclo poetico-morale il posticipo si spinge fino al v. 9). Una simile campata larga non risponde affatto alla consuetudine sintattica di metà XVI secolo, ma si avvicina piuttosto ad un registro sintattico grave di cui Della Casa è senz'altro l'interprete poetico più significativo nel Cinquecento. Infine, sempre da un punto di vista stilistico, memorie dellacasiane sembrano avvertibili anche

[7] Cit. da ERSPAMER 1983, p. 209.
[8] MOLIN *Rime* 141. Miei i corsivi, le sottolineature e i grassetti.
[9] Diversa è però la loro posizione: nelle quartine in Molin (2, 3, 6, 7) e nelle terzine in Della Casa (10, 12, 14).
[10] Segnalo la rima B (*-ura*) di MOLIN *Rime* 132 e la rima C (*-uro*) di MOLIN *Rime* 139.

nell'impiego di alcune costruzioni sintattiche in *enjambement*, di cui è un esempio l'inarcatura *preposizione/ nome*:[11]

MOLIN *Rime* 136, 1-2:	DELLA CASA *Rime* 47, 90-91:
Sacri selvaggi Dei, ch'errando intorno le selve e questo erboso almo paese	Di gemme e d'ostro, o come virtù senza alcun fregio per sé sia manca e vile

Torniamo a considerare il ciclo agreste nella sua totalità. Nei confronti dell'intero *corpus* si ritengono validi almeno tre livelli interpretativi. Una prima chiave di lettura dei testi muove a favore di uno scivoloso biografismo. Indubbiamente, una lettura fedelmente autobiografica di testi cinquecenteschi è un'operazione discutibile in sé stessa, ragion per cui anche in questo caso sarà doveroso procedere con cautela. Nei sonetti 131-141 mancano espliciti riferimenti a luoghi o persone che possano in qualche modo confermare un legame con l'esistenza storica dell'autore. Tuttavia, una lettura incrociata tra il ciclo e la ricostruzione biografica della vita di Molin avalla l'ipotesi che il poeta possa riferirsi alla sua amata tenuta di Roncavolo (Arzerello, Piove di Sacco, Padova), ereditata dalla zia paterna Elena Molin e oggetto di feroce contesa giudiziaria con il fratello Nicolò.[12] Alla morte della zia, in qualità di primogenito, Girolamo rivendicò il diritto di prenderne il pieno controllo, decisione alla quale il fratello minore si oppose per vie legali. Nonostante la vittoria al processo da parte del nostro poeta, in data 14 ottobre 1554, nel corso degli anni successivi Nicolò presentò un ricorso respinto definitivamente dalla Quarantia Civil Vecchia solo il 17 novembre 1557. Presunte tracce di queste conturbate dinamiche giudiziarie e familiari sembrano avvertibili nel son. 140:

Quel che sempre cercai per miglior vita,
viver lungi dal vulgo errante e vano
da che nostr'uso è sì corrotto e strano
ch'ella ben dir si può da lui tradita,

Fortuna, spesso a le contese ardita
de' bei desir, sudar mi fece in vano
e l'opra stessa; e già presso a la mano
tronca restò de la speranza ordita.

Or poi che 'l vincer lei non m'è concesso,
né mi ritrovo a contrastar possente,
schermirla provo in avanzar me stesso.

E qui sol miro e in ciò queto la mente,
com'uom ch'avea il suo legno al mar commesso,
e va con l'onda, e men turbato il sente.

[11] «Estranea ai *Fragmenta*, ma presente in *Trionfi* e *Commedia*, […] qualche occorrenza [si attesta] negli sciolti didascalici del Cinquecento. Ne ritrovo una in Casa e una in Molin, considerando preposizionale questo uso di *intorno*, non seguito da preposizione *a*» (cit. da GALAVOTTI 2018, p. 39).
[12] Per una ricostruzione della vicenda cfr. cap. I *Per la biografia*, pp. 16-18. Si ricordi che le proprietà terriere sono ricordate anche nel suo testamento, qui nell'APP. 2 *Testamento*, p. 29.

I riferimenti a travagli personali, ad una sorte sfavorevole, alla frustrazione per un obiettivo che pareva raggiunto ma la cui speranza rimase invece «tronca» (v. 8) si caricano di senso alla luce dei conflitti giudiziari che lo coinvolsero in prima persona. In questa prospettiva, inoltre, si potrebbe in parte anche spiegare l'atteggiamento stanco e affaticato che l'autore manifesta nei confronti del «volgo» corrotto associato alla frenetica vita urbana di Venezia, sede delle proprie tensioni processuali. Lo sconforto e la sofferenza emotiva arrecatogli da tale vicenda giudiziaria sono menzionati anche in una lettera rivolta all'amico Bernardo Tasso (datata 22 gennaio 1558) e in un sonetto di Venier.[13] Al medesimo episodio si riferisce anche Gian Mario Verdizzotti nella *Vita* di Molin, dove non si trascura di sottolineare la fatica esistenziale e la distrazione intellettuale che questa traversia comportò:[14]

> così egli spendeva la maggior parte del giorno ne gli studi delle lettere, nelle quali fatto avrebbe assai maggior frutto, se non fosse stato per lo spazio di trenta e più anni di continuo, con fiera crudeltà fin al punto estremo della sua vita, a gran torto travagliato e lacerato con molti litigi e insidie dalla malignità e perfidia di chi gli era più congiunto di sangue: tutto che in ciascuna causa tutti i giudizi felicemente terminassero sempre a suo favore.

Più in generale, la consuetudine di rivolgere componimenti a tenute di campagna proprie o di amici, elevate a luoghi ideali, non è del tutto insolita nello scenario veneziano cinquecentesco. In questi termini, per esempio, si esprime Celio Magno nella canzone *Vago augellin gradito* (MAGNO *Rime* 43), in cui il descritto *locus amoenus* trae dichiaratamente ispirazione dalla villa dei Pradazzi, nel Trevigiano, di proprietà dell'amico Orsatto Giustinian. Anche quest'ultimo, sempre con toni idilliaci, si rivolse al medesimo podere nel madrigale *Vid'io dove il Muson vago discende* (GIUSTINIAN *Rime* 86). Un'analoga operazione è condivisa, anni prima, anche da Matteo Bandello nel sonetto *Questa selva di cedri, che d'odore*, che secondo Massimo Danzi è da ricondurre a «referenti reali oggi non più identificabili»:[15]

> Questa selva di cedri, che d'odore
> il pregio all'orïente in tutto tolle,
> poi che l'amato Adoni in quella volle,
> Venere, trasformar il tuo favore;
>
> il fonte che sì chiaro casca fore
> del fruttifero, verde, e vicin colle;
> d'allori l'ombre, u' quando 'l sol s'estolle
> sempre senti spirar fresche e dolci ôre;
>
> questi fioriti prati, erbosi e aprici,

[13] «Hora per gratia di Dio son di questi miei continui, et gravosi travagli in gran parte uscito fuori; percioche oltra i tanti giudicii per l'adietro sempre seguiti a favor mio, et contra mio fratello, et mio insieme durissimo aversario, n'è ultimamente seguito uno nella Quarantia civil vecchia di sorte delle mie giustitissime ragioni informato, che uditi gli Avocati d'una parte, et l'altra con tutte le ballotte consentienti, ch'erano trenta dua, senza haverne per una ne contraria, ne non sincera, il che non è più mai per ricordo d'huomini occorso a Venetia, massimamente in laudo d'una sententia, come fu la mia, largamente mi diede compiuta vittoria, il che ho voluto scrivervi per consolation vostra» (in B. TASSO *Lettere*, vol. II, n. CXL, pp. 451-452). Per il sonetto cfr. VENIER *Rime* 4 (qui a p. 47).

[14] *Vita*, c. ✣✣1*v*.

[15] Per il sonetto di Bandello cfr. BANDELLO *Rime* 171 e DANZI 2001, pp. 400-401.

il bel palagio, che nel mezzo siede
d'Amor albergo, e de le Muse ancora,

il giusto Alcide, o Venere, a gli amici
ed a te pone. Or che tu sì amena sede
e chi v'alberga ancor, conserva ognora.

Senza voler riconoscere improprie connessioni con il ciclo moliniano,[16] si può comunque riscontrare anche in Bandello un approccio simile a quello messo in atto da Molin. Nella descrizione del paesaggio gli elementi essenziali del tradizionale *locus amoenus* si accostano a memorie mitologiche con propositi encomiastici, così come l'ambiente assume il merito di essere «de le Muse ancora» (v. 11).

In seconda analisi, è noto che il soggetto agreste riscosse ampia fortuna nel corso del XVI secolo, periodo culturale dominato da una felice riscoperta della letteratura bucolico-pastorale nella molteplicità dei suoi generi possibili.[17] Con l'eccezione del madrigale amoroso 114, Molin non si dedicò mai al filone lirico pastorale, diversamente invece da molti amici e sodali della propria *koiné*.[18] In una prospettiva più ampia, nel panorama poetico cinquecentesco, non mancano componimenti di idealizzata ambientazione agreste non rispondenti propriamente al genere lirico bucolico-pastorale; li distinguerei in due principali filoni, entrambi debitori soprattutto del modello petrarchesco.

In primo luogo, la natura è sempre più spesso scelta dal poeta innamorato per dare sfogo al proprio dolore amoroso ed elevata, in tal senso, a testimone privilegiata della propria sofferenza.[19] Nell'isolamento agreste di un momento contemplativo, l'io lirico ha modo di esternare i turbamenti interiori e ricercare nel paesaggio bucolico circostante una forma di *sympatheia* per le proprie sofferenze amorose. Il motivo è portante nel canzoniere petrarchesco e conobbe una fortunata declinazione anche nella poesia quattrocentesca e primo cinquecentesca.[20] Al modello si allinea, tra gli altri, Bernardo Cappello, più volte autore di sonetti dedicati alla ricerca di un ritiro bucolico dove trovare pace per i propri dilemmi sentimentali e ricercare nella natura quasi una corrispondenza emotiva (ad esempio CAPPELLO *Rime* 25-26, 49 e 75).[21] Evidentemente, l'idea si fonda soprattutto sul modello petrarchesco di *Rvf* 35, laddove l'io innamorato disprezza la compagnia altrui e persegue un ideale di

[16] Non sono a conoscenza della familiarità delle *Rime* di Bandello da parte di Molin.
[17] Per la fortuna del genere cfr. CARRAI 1998 e FERRONI 2012. Si ricordi anche l'imporsi del sonetto votivo pastorale, genere lirico nuovo e di ampia fortuna nel corso del Cinquecento; per uno studio su questo cfr. DANZI 1983 e FORNI 2001, pp. 107-136.
[18] Mi riferisco per esempio all'amico Giacomo Zane, autore di un ciclo di sonetti pastorali di forte memoria classica (ZANE *Rime*, *Appendice* I 29, 32-33 e 35) e soprattutto all'amico Bernardo Tasso, autore di un ciclo pastorale nel primo libro degli *Amori* (1531).
[19] Ineludibile è la canzone *Rvf* 129, *Di pensier in pensier*, in cui il poeta esprime il dolore per la lontananza da Laura e, trovando ostile la confusione urbana, cerca rifugio in una dimensione bucolica: «Se 'n solitaria piaggia, rivo o fonte, / se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle, / ivi s'acqueta l'alma sbigottita» (*Rvf* 129, 4-6).
[20] Mi riferisco per esempio a *Selva ombrosa e fiera* (GIUSTO DE' CONTI *Rime* 117) e *Ombrosa selva, che il mio dolo ascolti* (BOIARDO *Amorum libri Tres* II 47), *Sì come il puro latte e i verdi fiori* di Antonio Brocardo (BROCARDO *Rime* 34). Non è superfluo ricordare anche una certa linea della poesia umanistica cinquecentesca testimoniata da Nicolò d'Arco (*Amoena silva, vosque amabiles umbrae*) e Marcantonio Flaminio (*Formosa silva, vosque lucidi fontes*).
[21] Lievemente diverso è il caso del sonetto *Questi son luoghi solitari e queti* di Cappello (CAPPELLO *Rime* 73), sonetto votivo rivolto alle divinità naturali affinché lo sostengano nei propri sfoghi interiori.

isolamento meditativo in un paesaggio che diventa quasi riflesso della propria interiorità.[22] Questo motivo in Molin si attesta almeno in un sonetto, *Aura, il cui fiato fa chiara e serena,* incluso nella sezione amorosa e dalla conclusione eloquente: «vedrà che prova è ben di vero amante / per non esser piangendo altrui noioso / sfogar tra boschi le sue pene tante» (son. 30, 12-14). Un secondo filone di questa tipologia lirica, al contrario, scorge nel paesaggio le sembianze non del poeta ma della donna amata, la cui bellezza è tale da rendere perfetto ogni luogo che attraversa. Il motivo, di origine elegiaca, è ancora una volta mediato soprattutto dai *Fragmenta* petrarcheschi e vanta un'enorme fortuna cinquecentesca.[23]

I sonetti 131-141 non appartengono alle tipologie appena descritte e impongono un'angolatura ancora diversa. Nel ciclo di Molin è del tutto assente la dimensione amorosa e il contesto naturale circostante non è specchio di un sentimento interiore, ma di un modello ideale da perseguire. Inoltre, il paesaggio è inteso come momento di evasione dalla corrotta frenesia urbana, a vantaggio di una ritrovata calma e pace, in contatto con la natura, che porta giovamento ad un io che si fa emblema del *sapiens* e non dell'*amans*. Da un punto di vista letterario l'impressione è che – nonostante la ricca tradizione finora descritta fosse senz'altro nota all'autore e debba aver esercitato inevitabilmente una qualche influenza – nel ciclo di Molin si debbano riconoscere soprattutto memorie della letteratura latina classica e del Petrarca latino. L'idealizzazione della campagna come luogo di *otium* intellettuale e spazio libero da ogni affanno e travaglio quotidiano vede nelle *Bucoliche* di Virgilio e nella poesia di Orazio forse i suoi massimi interpreti. Di quest'ultimo, ad esempio, sono eloquenti le parole dell'*Ode* III, 1:[24]

Odi profanum vulgus et arceo 1
[…]
dulcem elaborabunt saporem,
non avium citharaeque cantus 20
somnum reducent. somnus
agrestium
lenis virorum non humiles domos

[22] Si ricordino anche: *Rvf* 71, 37-38 «O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi, / o testimon' del la mia grave vita, / quante volte m'udiste chiamar morte!» e *Rvf* 288, 9-14 «Non è sterpo né sasso in questi monti, / non ramo o fronda verde in queste piagge, / non fiore in queste valli o foglia d'erba, / stilla d'acqua non vèn di queste fonti, / né fiere àn questi boschi sì selvagge, / che non sappian quanto è mia pena acerba». Il *topos* bucolico della natura testimone del dolore del poeta attinge alla tradizione latina di VIRGILIO *Ecl.* V 21 («vos coryli testes et flumina Nymphis») e PROPERZIO *Eleg.* I 18, 19 («vos eritis testes, si quos habet arbor amores»).

[23] Per una simile rappresentazione del panorama, reso ameno dalla presenza della donna amata, è doveroso rammentare almeno il sonetto *Verdeggiavano intorno i boschi e i prati* di Domenico Venier (VENIER *Rime* 158) e il sonetto *Verdi rive, fiorite, ombrose valli* di Pietro Gradenigo, che offre una meticolosa descrizione paesaggistica, con tratti bucolici, il cui esito però (diversamente da Molin) è di argomento amoroso (P. GRADENIGO *Rime*, c. 15*v*).

[24] Ne propongo una mia traduzione libera: "Odio il volgo profano e lo tengo a distanza. […] Non gli conciliano il sonno il canto degli uccellini e la cetra. Invece il dolce sonno non evita le case umili dei contadini, la riva all'ombra, la valle mossa dallo Zefiro. […] Ma se il marmo di Frigia e la porpora più luminosa delle stelle, o la vite falerna e il profumo persiano non valgono per temperare il dolore, perché dovrei innalzare un atrio alla moda, con stipiti da fare invidia? Perché dovrei cambiare con ricchezze più laboriose la mia valle sabina?". Per la celebrazione della vita agreste, dell'armonico mondo del contado in opposizione alla frenesia e immoralità urbana rimane imprescindibile, nonostante il rovesciamento conclusivo, anche ORAZIO *Epodi* II (*Beatus ille qui procul negotiis*). Di quest'ultimo testo oraziano Alessandro Piccolomini propone un volgarizzamento lirico nel sonetto *Beato quel che da la città lontano* (PICCOLOMINI *Cento sonetti* XVI).

fastidit umbrosamque ripam,
non zephyris agitata Tempe
[…] quodsi dolentem nec Phrygius lapis
nec purpurarum sidere clarior
delenit usus nec Falerna 45
vitis Achaemeniumque costum,
cur invidendis postibus et novo
sublime ritu moliar atrium?
Cur valle permutem Sabina
divitias operosiores?

Anche per Tibullo la campagna rappresentò un luogo idilliaco di evasione dalla degenerazione morale e politica di cui la città si fa invece epicentro. Il contesto rurale assume, un po' come in Molin, i connotati di un mondo innocente, ossia diventa espressione di un'ideale *aurea aetas* dove poter coltivare i propri interessi poetici e (diversamente da Orazio) l'amore per la propria donna.[25] A distanza di secoli, e con interferenze patristico-cristiane, il tema si ripropone centrale anche nel *De vita solitaria* di Francesco Petrarca.[26] Nel trattato l'autore ritrae la figura ideale dell'uomo di lettere come una figura solitaria alla ricerca della pace e della semplicità dei luoghi campestri per dedicarsi alla poesia (il cosiddetto *gloriantem musarum consortio)*.[27] In contrasto allo strepitio cittadino, dominato da mille preoccupazioni, Petrarca beneficia del silenzio delle placide e serene notti, condizioni favorevoli alla propria attività intellettuale.[28] Il motivo conobbe un certo seguito in un filone morale della lirica cinquecentesca e vede una delle sue rappresentazioni più fortunate nella sestina dellacasiana *Di là dove per ostro e pompa ed oro* (DELLA CASA *Rime* 61), costruita sulla contrapposizione tra stato di natura dell'età dell'oro e coeva decadenza morale, associate rispettivamente alla natura incontaminata di Nervesa – paese trevigiano dove Della Casa si ritirò a partire dal 1551 – e Roma, simbolo della corruzione.[29] Un simile punto di vista ci riporta alla tradizionale «opposizione città-campagna e [al]la scelta dell'*otium* intellettuale come valore supremo;[30] […] e ribadisce la condanna della vita cittadina, dove trionfano le apparenze, le *rerum imagines*, "mere immagini delle cose"».[31] Anche nel ciclo moliniano sembra avvertibile il medesimo contrasto: da un lato si scorgono le

[25] Emblematica per questa concezione è l'elegia *Possim contentus vivere parco* in TIBULLO *Elegia* I, 1.
[26] Ovviamente non mancano sporadiche corrispondenze nel suo *Canzoniere*; come in *Rvf* 237, 10-12 «chè tanti affanni uom mai sotto la luna / non sofferse quant'io: sannolsi i boschi, / che sol vo ricercando giorno et notte» e *Rvf* 259, 1-4 «Cercato ò sempre solitaria vita / (le rive il sanno et le campagne e i boschi), / per fuggir questi ingegni sordi et loschi, / che la strada del cielo ànno smarrita».
[27] Per esempio: «Nempe supra humanum modum rapiantur oportet si supra hominem loqui volunt: id sane locis apertissimis expeditius fieri interdum et alacrius animadverti. Unde sepe montanum carmen quasi hedum e toto grege letissimum atque lectissimum vidi, et nitore inisito admonitus originis» (cit. da PETRARCA *De Vita solitaria* I.VII, p. 342).
[28] Esattamente come espresso in MOLIN *Rime* 141.
[29] Come già osservato nel commento di Carrai, anche Bernardino Daniello propose un sonetto antiromano e di richiamo alla passata età aurea (sonetto *Quant'era il me', seguendo 'l buon costume* antologizzato in GORNI – DANZI – LONGHI 2001, p. 259).
[30] Concezione debitrice di ORAZIO *Satire* II 6 e *Epistole* I 14 e 16. Il prodromo oraziano spiega agilmente l'attestazione del *topos* nella tradizione satirica cinquecentesca; a titolo solo esemplificativo: *Strano pensier per certo, et van desio* di Ercole Bentivoglio, *Se con gli occhi del ver guardasse bene* di Luigi Alamanni e *Et ch'altri dica; è troppo acerbo e novo* (rispettivamente in *Satire di cinque poeti illustri* 1565, cc. 45*v*-47*v*, cc. 55*v*-57*r*, cc. 114*v*-118*v*).
[31] Cit. da FERRONI 1991, vol. I, p. 252.

vaghe contrade bucoliche, trionfo della natura nella sua massima bellezza e abbondanza produttiva, luogo di ricercato isolamento e pace dello spirito; dall'altro si delinea un ambiente di corrotti costumi e continue preoccupazioni, frenetico e affollato,[32] nel quale sembra lecito riconoscere il profilo metropolitano di Venezia. In questa prospettiva, dunque, il ciclo di Molin non andrà interpretato solo come l'espressione di un proprio ideale intellettuale ed esistenziale, con (forse) tangenze autobiografiche. A ben guardare, i testi si pongono in dialogo anche con il tradizionale motivo letterario dello scontro tra città e campagna,[33] la prima tradizionalmente concepita come il luogo di frenetica corruzione e la seconda quale espressione idealizzata di un'originaria condizione perduta alla quale tendere.

Per concludere, forse non è del tutto secondario suggerire, molto rapidamente, la possibilità di scorgere nei testi anche una posizione ideologica di tipo filosofico-morale molto dibattuta nel corso del Cinquecento. Difatti, attraverso il ciclo di sonetti 131-141, Molin tratteggia con precisione l'atteggiamento ideale del *sapiens,* memore del motivo, soprattutto oraziano, del *contemptus vulgi*: uno stile di vita appartato, lontano dalla massa e dai problemi dell'urbe, riluttante ad una partecipazione attiva nei pubblici affari. Un simile orizzonte di pensiero è avvicinabile agli insegnamenti filosofico-comportamentali di vari esponenti della filosofia antica.[34] Senza però ricorrere necessariamente ai classici, si dovrà segnalare il ben più familiare *exemplum* di Trifon Gabriele, del quale Molin fu tra i principali seguaci.[35] Relativamente all'atteggiamento esistenziale condotto da Gabriele, promotore di un ideale di *pax* bucolica, è quanto mai eloquente segnalare un passo del fiorentino Donato Giannotti, posto in apertura del suo dialogo politico *Della Repubblica di Venezia*. Nell'opera, elaborata tra il 1526-1527 in coincidenza di un suo soggiorno tra Venezia e Padova, Gabriele è introdotto come uno dei principali interlocutori:[36]

> Era in quei giorni [...] Trifone Gabriello in una sua villa, nella quale assai tempo egli è usato di dimorare, lontano da ogni ambitione, libero dall'amministratione della Repub.[blica], discosto da molte incomodità, che seco apporta la vita civile godesi egli nella sua villa questa nostra vita felicemente con tanta tranquillità d'animo, di quanta humana mente può essere capace. Ne mai è che egli non sia in compagnia d'alcuno di quegli antichi et nobili spiriti così Toscani come Latini, si com'è Cicerone, Virgilio, Horatio, Dante, il Petrarca, il Boccaccio, co quali egli continuamente i loro volumi leggendo ragiona. Et perché la villa, nella quale egli dimora, non è molto dalla città lontana, con gran sua commodità viene spesse volte in Padova a far parte à molti suoi amici della sua dolce conversatione.

Il brano, redatto quando il filosofo era ancora vivo, è una preziosa testimonianza dello stile di vita perseguito da Gabriele che scelse di rifiutare ripetutamente anche prestigiose cariche pubbliche a favore di uno studio meditativo in un isolamento rigorosamente campestre, presso

[32] Molin parla sempre di *volgo*, categoria che impone una visione plurale.
[33] Per il tema della città e campagna nella letteratura italiana del XVI secolo si considerino ROCHON 1976 e ROCHON 1977. Utili sono anche le parole di SBERLATI 2004, laddove lo studioso si sofferma soprattutto sulla tradizione del motivo dell'opposizione tra città e campagna nella narrativa e novellistica rinascimentale.
[34] Forse si deve riconoscere una quale influenza della *Vita di Pitagora*, che conobbe un'importante riscoperta nei ridotti veneziani di primo XVI secolo; l'idea è al centro delle considerazioni proposte in BIANCO 2012bis.
[35] Si ricordi il sonetto epicedico di Molin rivolto a Trifon Gabriele (MOLIN *Rime* 158).
[36] In GIANNOTTI *Libro de la Republica*, c. 5*r-v*.

l'isola veneziana di Murano.[37] Un'apologia attribuita a Gabriele, a favore della scelta esistenziale di una vita contemplativa, è conservata in una lettera dal titolo *M. Trifon Gabriele ad un suo nipote* (in ms. Vat. Lat. 5182 [cc. 219*r*-223*v*]). Questa fu poi edita in una rara stampa cinquecentesca con il titolo di *Vita di m. Triphone Gabriele, nella quale si mostrano a pieno le lodi della vita solitaria e contemplativa* (Bologna, B. Bonardo - M. A. Grossi, 1543).[38] Un comportamento simile è perseguito, sempre alla fine degli anni Trenta, anche da Giangiorgio Trissino che, insieme a Gabriele, fu promotore di un vivace cenacolo intellettuale presso l'isola di Murano, dove il vicentino si stabilì, a sua volta alla ricerca di un quieto isolamento esistenziale.[39]

Il dibattito filosofico intorno alla vita attiva e contemplativa è tra i più rigogliosi dell'intero XVI secolo e, per ragioni di brevità, non è certo il caso di affrontare la questione in questa sede.[40] Tuttavia, data l'amicizia e la frequentazione di Molin con Speroni, è opportuno ricordare che anche il patavino affrontò l'argomento, con conclusioni opposte, nel suo *Dialogo della vita attiva e contemplativa*, ascrivibile al 1540 circa. In quest'opera – che vede protagonisti Ercole Gonzaga, Gasparo Contarini, Luigi Priuli, Mons. Gian Francesco Valerio e Antonio Brocardo – Speroni prende le distanze dal puro sapere speculativo e contemplativo, dalla figura del filosofo emarginato dalla vita pubblica e, di fatto, esposto al ridicolo della comunità.[41] Alla base della posizione di Speroni, condivisa anche da Daniele Barbaro nel suo *Dialogo della Eloquenza* (Venezia 1557), vi è un sostanziale criterio di utilità sociale in quanto «è l'utilità pubblica che fa preferire il vivere 'umanamente' al servizio della comunità rispetto al vivere speculando proprio del filosofo che, muto e isolato, non sembra giovare ad alcuno se non a sé stesso».[42]

Non si vuole qui sovra-interpretare la funzione del ciclo lirico moliniano attribuendo ad esso un improprio significato filosofico. Innanzitutto perché Molin non fu un filosofo e, secondariamente, perché il sonetto non è esattamente la forma, nel codice cinquecentesco, atta a simili disquisizioni.[43] In più, non abbiamo notizie certe di frequentazioni da parte di Molin

[37] Nel 1504 rifiutò la carica di vescovo d'Argo, nel 1524 declinò il patriarcato di Venezia e nel 1527 rinunciò al vescovato di Treviso. Della medesima opinione fu il nostro poeta se si sceglie di credere alle parole di Bernardo Tasso che, dispiacendosi per la mancata risposta da parte di Molin ad una precedente missiva, scrive: «Forse vi sete partito da quella vostra tranquillità di vita, et dal primo vostro proposito di non voler darvi alla amministratione della Republica? E se cosi è, non so s'io mi laudi, o s'io mi vituperi il vostro consiglio: perché anchora, ch'io sapiia, che sia cosa degna d'uomo virtuoso rivolgere le operationi di quell'ingegno, che Iddio gli ha dato, al beneficio de suoi cittadini, et alla conservatione, et perpetuatione della sia Repubblica» (in B. TASSO *Lettere*, vol. I, n. CLXXXVI, p. 157 [329]).

[38] Sono a conoscenza di soli quattro esemplari (uno conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma [collocazione 34. 10.A.19.5], uno presso la Biblioteca arcivescovile di Udine [collocazione ignota ma registrato in EDIT16], due presso la Biblioteca Marciana di Venezia [collocazione MISC. D 0000 6054 e MISC 2390.002]). L'opera conobbe una ristampa, presso l'editore veneziano Cesano, nel 1554 e di cui sono attestate sempre solo due copie (una presso la Biblioteca Palatina di Parma [collocazione ignota ma registrata in EDIT16] e una presso la Biblioteca del Museo civico Correr di Venezia [collocazione OP. CORRER 0380]).

[39] Per questo rimando soprattutto a MORSOLIN 1894, pp. 270-274 e 298-299.

[40] Per la questione demando ai ben più appropriati contributi di: ALBERIGO 1974, POPPI 1988 e ROSSI 2013.

[41] È topica l'immagine del filosofo ozioso e solitario, irriso dal volgo ed estraneo ai suoi simili. Si ricordi il paragone proposto da Pomponazzi tra il filosofo e Prometeo (cfr. POMPONAZZI *De fato*, p. 262).

[42] Cit. da DAVI 1989, p. 95. Il punto di vista di Speroni, che lo porta a sostenere la superiore utilità sociale di un maggior numero di uomini virtuosi che di filosofi, risente senz'altro dell'insegnamento di Pomponazzi, suo maestro principale, espresso nel suo *De immortalitae animae*.

[43] Per un'introduzione al complesso scenario della filosofia veneziana del XVI secolo si è fatto affidamento a LOGAN 1972 (soprattutto pp. 71-73); GARIN 1990 e SANTINELLO 1991.

né dell'ateneo patavino, né delle coeve esperienze filosofiche delle Scuole di Rialto, di stampo peripatetico, o di quelle di San Marco, di orizzonte neoplatonico.[44] Ciò nonostante, all'epoca, di filosofia si parlava e si discuteva in molti circoli privati e nei ridotti lagunari. In più, nella stessa Accademia veneziana è ben riconoscibile un indirizzo neoplatonico. Va rilevato, inoltre, che Molin fu membro di una cerchia intellettuale, di cui i già citati Speroni e Gabriele sono figure esemplari, fortemente interessata al rapporto tra partecipazione pubblica e ritiro esistenziale, ragion per cui anche il nostro non poteva essere insensibile a questi discorsi. La questione costituisce, in breve, una delle problematiche nevralgiche per la filosofia morale cinquecentesca ed è quantomeno verosimile che il poeta veneziano, a fronte anche delle sue amicizie, ne sia entrato in contatto e ne abbia subìto una qualche influenza.

V. 2. 2 *La canzone contesa: uno sguardo alla n. 142*

Francesco Erspamer, con un certo entusiasmo, ritenne la canzone 142 la «più alta» del repertorio moliniano:[45]

> la rinuncia ai più facili ed evidenti artifici retorici (per esempio all'ossimoro) è in questo caso garanzia di autentica ispirazione, oltre che di sicuro possesso del mezzo espressivo; ed è significativo che il fiume non sia mai esplicitamente metafora del tempo, ma che a questo sia accostato con una similitudine interamente svolta […]. Negata con decisione è l'analogia fiume-vita: entrambi scorrono, ma l'uno conserva "la sua forma intera" l'altra passa e si estingue […] ma il timbro non è monocorde o disperato; anzi, proprio la rassegnata e malinconica coscienza della ineluttabilità della fine e dell'impossibilità di un recupero del passato trasforma la canzone in un inno alla vita, alla giovinezza, ai giorni perduti.

Il testo affronta, in maniera elegante e convincente, il tema tradizionale della fugacità della vita (e della giovinezza), della difficoltà umana ad accettare il proprio invecchiamento di cui l'io lirico incomincia a scorgere su sé stesso i primi segni specchiandosi nell'acqua. Il fiume in cui l'autore si riflette diventa metafora della vita umana per il loro comune scorrere rapido e per l'analoga impossibilità di interrompere il proprio corso: tuttavia, l'uno è destinato a rimane mentre la vita umana a svanire. Il motivo letterario del fiume come immagine della vita, su cui è costruito l'intero testo, proviene in ultima analisi da un commento senechiano ad un aforisma di Eraclito,[46] ma è ben più verosimile supporre che Molin guardi soprattutto ad una nota similitudine di Virgilio: «*rapidus* montano *flumine torrens* / sternit agros» (*Aen.* II 305-306). Non si può escludere nemmeno, in filigrana, una reminiscenza petrarchesca del *Trimphus Eternitatis* con il quale la canzone condivide temi centrali come il confronto tra la breve finitezza della vita umana e la ciclicità eterna dell'esperienza naturale. I versi di Petrarca sono, in effetti, eloquenti:

> <u>*TE*, vv. 46-48:</u>
>
> O felice colui che trova il guado

---

[44] Rinvio alle considerazioni di NARDI 1964 e LEPORI 1980.
[45] In ERSPAMER 1983, pp. 209-210.
[46] Cfr. SENECA *Epist.* LVIII 22-23.

di questo alpestro e *rapido torrente*
ch'à nome vita ed a molti è sì a grado!

L'associazione tra il fluire del fiume e della vita, il parallelismo oppositivo tra il tempo dell'esistenza umana e quello della natura, è di matrice classica ma incontrò un'enorme fortuna letteraria fino al XX secolo. Non solo Erspamer ha riconosciuto nella canzone 142 un'anticipazione montaliana,[47] ma c'è chi invece vi ha intravisto addirittura movenze pre-leopardiane: «[Lo sviluppo del tema] della fugacità dell'esistenza umana e del tempo divoratore sono calati in una struttura passato-presente e in un conflitto tempo-memoria ben leopardiani. […] Al di là di precise corrispondenze, si possono cogliere nella canzone movenze leopardiane *ante litteram*, dettate da alcune tangenze concettuali».[48]

Nel testo Molin si confronta con una delle tematiche portanti dell'intero proprio canzoniere ovvero l'incombere della vecchiaia e il dispiacere malinconico per la sfumata giovinezza, meritevole di essere vissuta con piena intensità. Dopo aver dato espressione al proprio conflitto esistenziale, l'autore procede ad auto-fornirsi consigli di saggezza per affrontare l'anzianità, quali il coltivare l'impegno intellettuale,[49] il reprimere le passioni e il confidare nella grazia divina. Nonostante il motivo della perduta gioventù trovi puntuale riscontro in molti altri *loci* delle *Rime*, è solo nella canzone 142 che viene accompagnato – per quanto marginalmente – anche da una nota moralistica ossia la convinzione che non si possano perdonare vizi agli anziani, ai quali è richiesto di condurre una vita esemplare anche in vista dell'incipiente giudizio divino:

Però su l'ali accorta
che 'l ciel prima ti diede,
alma, or ti leva da gli usati errori
e sia tua vera scorta
speme sicura e fede
d'impetrar grazia da celesti cori
e, per trartene fori,
convien che non aspiri
a gli ingordi apetiti,
ché se talor graditi
gli hai per inanzi, i giovenil desiri
son frutti di natura,
ma vizio nostro ne l'età matura. (vv. 66-78)

---

[47] ERSPAMER 1983, p. 209: «E ancora il tempo, che tutto consuma, e la memoria, portatrice di consolazione e di dolore insieme, gli [= a Molin] ispirano la sua più alta canzone, *Ahi come pronta e leve* (cc. 62*v*-64*v*), costruita sull'immagine di un fiume che più che petrarchesco sembra, mi sia perdonato l'*excursus*, montaliano». Si dica però che non abbiamo notizia di un'eventuale conoscenza da parte di Montale delle *Rime* di Molin e che si tratta di un motivo di fortunata tradizione letteraria.
[48] Cit. da VENTURI 2010, p. 150. Riconosceva nel testo «accenti accorati, che fanno pensare al Leopardi» anche Vittorio Cian (cfr. CIAN 1912, p. LXXVI); per qualche riflessione sulla possibile conoscenza da parte di Leopardi delle *Rime* di Molin cfr. cap. V. 3. 6 *La canzone finale,* pp. 225-226.
[49] L'idea che la poesia contrasti il timore della morte è espressa anche nella canzone gemella: «Me sol desio di lodat'ozio ingombra / d'un verde lauro a l'ombra, / poco temendo lei, che 'l tutto afferra, / e 'n fin schernendo le miserie umane / vo' con più / sane voglie altro pensando» (MOLIN *Rime* 246, 101-105).

L'esortazione alla propria anima a levarsi in cielo recupera una metafora platonica tradizionale, evidentemente gradita a Molin, dato che la ripropose anche nella canzone *Poi che sì bella e cara* (n. 246), di argomento quasi identico.[50] Entrambi i testi appartengono al filone solenne e meditativo della poesia veneta di pieno Cinquecento, in cui non è insolito imbattersi in riflessioni sul destino dell'uomo e sul senso dell'esistenza, temi comuni anche alle *Rime* di Cappello, Della Casa, Zane, Venier e Magno. In questa prospettiva, è opportuno evidenziare soprattutto la vicinanza con la canzone *Voi, che passate giovinetti il varco* di Erasmo di Valvasone (*Rime* 84), rinominata dallo stesso autore «Canzone del tempo». Entrambi i componimenti, di Molin ed Erasmo, affrontano un tema analogo con toni affini, motivo per cui si ha la tentazione di scorgere – per ragioni cronologiche – nella canzone 142 di Molin un possibile modello per il successivo testo di Erasmo di Valvasone, frequentatore attivo del sodalizio veneziano nella seconda metà del secolo.

La canzone 142, la cui redazione è senza alcun dubbio anteriore al 1560, godette di un certo successo nel Cinquecento e rappresenta, ad oggi, il testo moliniano con tradizione testuale più articolata e numerosa.[51] Al contempo è anche l'unico componimento di Molin di cui è stata messa in discussione la paternità, attribuita indebitamente fin dal 1560 alla penna di Annibale Caro. È opinione di chi scrive, però, che l'ipotesi sia da respingere sulla base di elementi formali e tematici.[52]

V. 2. 3 *Tra Carità e Ambizione*

La canzone 143 consiste in un componimento di impianto allegorico e vede nell'opposizione tra Carità e Ambizione il proprio argomento principale. La prima si fa incarnazione femminile della virtù e le sono riservate solo aggettivazioni positive; la seconda, invece, è incarnazione del vizio corrosivo della società del proprio tempo[53] e, soprattutto, Molin ne ribadisce in più occasioni l'intrinseca falsità. Quella che superficialmente potrebbe sembrare una qualità, nel tempo, rivela invece la propria natura perfida, superba e spregiudicata verso gli altri perché mossa solo dalla brama di affermarsi. Il concetto è ribadito in più *loci* testuali: *infida* (v. 5), *falso velo* (v. 6), *bugiardo* (v. 7), *mentita faccia* (v. 17), *che ver tiranna* (v. 70), *falso* (v. 72), *inganna* (v. 73), *falsa maga* (v. 77) e *cangia sé cangiando fede* (v. 80).

---

[50] Riporto il passo: «spiegar potess'io l'ale / in sogno almeno e riconoscer dove, / quando da noi si move, / sen' vada l'alma e in qual forma viva / di queste membra priva» (MOLIN *Rime* 246, 33-37). Questi ultimi versi mi pare debbano essere messi in relazione con DELLA CASA *Rime* 63, 9-14 e soprattutto con MAGNO *Rime* 43, 53-55 «Deh l'ali avessi anch'io, / qual tu, da girne a volo / librando in aria il mio terrestre peso».

[51] Per la datazione e una panoramica della tradizione testuale cfr. cap. VII *La canzone contesa*, pp. 425-430.

[52] Per la questione cfr. cap. VII, pp. 425-430 a cui rimando anche per le ragioni alla base della datazione del testo.

[53] L'ambizione, intesa come la tendenza ad alterare a proprio vantaggio la ripartizione delle opportunità, costituì un motivo ricorrente nel panorama letterario del Cinquecento. Per risvolti politico-religiosi affini alla canzone di Molin, merita di essere segnalato il capitolo di Machiavelli *Dell'Ambizione*, edito per la prima volta nel 1549 (per un commento e per la tradizione manoscritta rimando a MACHIAVELLI *Capitoli*, pp. 143-153).

Il vizio, còlto nella sua superba falsità, è al centro anche di un sonetto poco noto di Pietro Massolo, che è forse di qualche interesse ricordare in quanto elaborato nel medesimo contesto cronologico e culturale del nostro:[54]

> *L'ambitïone* è fonte d'ogni male,
> *perché* scaccia da sé la veritate,
> *et* rende il commun viver brutto et frale,
> *et* nasce da superbia et crudeltate;
>
> *l'ambitïon* sormonta con l'etate,
> *mentre* s'estingue in noi l'amor carnale,
> *e* ogn'hor si spoglia de l'alma *honestate*
> ché *honesto* è quel che a tutti si fa uguale;
>
> *l'ambitïone* adultera si dice,
> *perché* si dona a ogn'un per farsi grande,
> *et* lascia quel che sol fa l'*huom* felice;
>
> *l'ambitïone* in *vano* il tempo spande,
> *mentre* si pasce di questi honor *vani*,
> che lor seguaci fan *vani* e *inhumani*.

Il testo, fortemente moralistico, riflette con efficacia il gusto artificioso della scrittura di Massolo qui reso dall'insistenza sulla ripetizione di intere espressioni in isometria – e che conferiscono al sonetto un tono quasi di predica spirituale –, di parole chiave nonché di giochi fonici.[55] Ai fini delle nostre considerazioni preme dare enfasi soprattutto alla prima quartina, laddove l'ambizione è detta scacciare da sé ogni verità e pare concentrare in sé stessa i peggiori vizi cristiani (il male, la superbia, la crudeltà, l'infedeltà dell'adultera).[56]

Ritornando a Molin, la natura falsa della donna-Ambizione è metaforicamente rimarcata anche dal dettaglio del velo che le copre il capo e con il quale cela le proprie sembianze. Proposito dell'autore, al contrario, è proprio svelarne la vera natura: «Tu la lingua e l'ingegno / snoda e m'avviva sì ch'io nulla taccia / per disvelar la sua mentita faccia» (canz. 143, 15-17). Il disvelamento, morale quanto fisico, si traduce in un ritratto fortemente impietoso e che avvicina la donna quasi a creature infernali di memoria dantesca per il comune espressionismo linguistico:[57]

---

[54] MASSOLO *Sonetti morali*, p. 51. La trascrizione è interpretativa: ho modificato i due punti a conclusione di ogni partizione del sonetto, sostituendoli con il punto e virgola e ho provveduto a intervenire sulla punteggiatura. Miei i corsivi.

[55] Per esempio non sfugga l'andamento alternato di *perché* (v. 2) – *mentre* (v. 6) – *perché* (v. 10) – *mentre* (v. 13); parimenti si noti il gioco semantico intorno al termine *vano*/*i* nell'ultima terzina. Di qualche interesse è anche l'insolito schema metrico del sonetto – ABAB.BABA.CDC.DEE.

[56] Tuttavia non si dimentichi che il tema dell'ambizione, intesa come un vizio colpevole di generare una passione smodata ed eccessiva, è ricorrente anche nella lirica di Alessandro Piccolomini (*Cento sonetti* XC, XCIX e C). A rappresentanza, ricordo l'*incipit* di PICCOLOMINI *Cento sonetti* XC, 1-4: «O sfrenato, immortal pronto desio, / che per te sol, senza ch'io punga o sproni, / sempre dal corso più lungi 'l termine poni, / contra 'l volger dal fren fatto restio», riferito all'ambizione.

[57] Infatti è detta «mostro» al v. 104.

Or tra quei più dolenti e tristi spirti
qui la vegg' io dipinta,
nuda, d'ogni altro più dolente e trista,
squallida e torta in vista,
d'un angue che la rode intorno cinta,
co' crin negletti e irti,
mirar il ciel con guardo oscuro e bieco,
come che guerra un dì pensi far seco. (vv. 113-119)[58]

Nuda, dolente, squallidamente contrita, con lo sguardo corrucciato, la donna è accerchiata da un serpente che la stringe e, al contempo, la rappresenta simbolicamente. Il verso 114, «qui la veggi'io dipinta», lascia intendere un procedimento ecfrastico da parte dell'autore, ipotesi che insinua il dubbio dell'esistenza di un preciso modello figurativo. Non vi sono, in realtà, altri elementi per stabilire con sicurezza se una simile *descriptio* sia riducibile ad una sola invenzione letteraria d'autore oppure se, alla base della rappresentazione, vi sia una specifica opera artistica di cui si è però persa consapevolezza. A prescindere da un possibile riscontro figurativo, non ci si può esimere dall'osservarne lo scarto rispetto ai consueti ritratti simbolico-allegorici cinquecenteschi dell'Ambizione. Differisce, ad esempio, dall'iconografia proposta nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, il più importante repertorio cinquecentesco di immagini simboliche, pubblicato per la prima volta a Roma nel 1593. Come anticipato, il ritratto è sensibilmente differente:[59]

> Donna, giovane vestita di verde, con fregi di hellera, in atto di salire una asprissima Rupe, la quale in cima habbia alcuni Scettri, e corone di più sorte, e in sua compagnia vi sia un Leone con la testa alta. […] Il leone con la testa alta dimostra che l'Ambizione non è mai senza superbia. Da Cristofero Landino è posto il Leone per l'Ambizione, percioché non fa empito contro chi non gli resiste, così l'ambizioso cerca d'esser superiore, et accetta chi cede.

Eppure, per il nostro discorso è di qualche importanza il fatto che Ripa scelga di concludere la descrizione della personificazione del vizio riportando un sonetto di Marcantonio Cataldi,[60] dedicato sempre all'*Ambizione* e la cui data di composizione è ignota. In ogni caso, non sfugge un protagonismo infernale analogo a quello di Molin:

O' di discordia e risse altrice vera,
rapina di virtù, ladra d'honori,
che di fasti, di pompe e di splendori
sovra il corso mortal ti pregi altera:

---

[58] Da affiancare anche a: «Or de le larve tue scoperta il volto / torna sfacciata giù ne l'altro abisso / regno a te proprio affisso, / ivi a quel fin, ch'a te più piace, aspira, / ch'assai 'l mondo per te misero è visso» (MOLIN *Rime* 143, 154-158).

[59] Per il testo, e un commento, rimando a RIPA *Iconologia,* pp. 28-30 (per il successivo sonetto di Cataldi si vedano le pp. 28-29).

[60] In assenza di informazioni più precise sull'autore, sulla datazione del testo e sulla sua circolazione, ci si astiene da riconoscere legami più significativi con il testo di Molin. Paolo Procaccioli segnala l'attestazione del sonetto in questione in un manoscritto adespoto del fondo Boncompagni della Biblioteca Apostolica Vaticana (Bomcomp. K15, c. 129*v*), contenente quattro componimenti morali (*All'Ambitione*, *Alla Detrattione*, *Alla Superbia*, *All'Adulazione*); per l'osservazione di Procaccioli cfr. RIPA *Iconologia*, p. 628 n. 7.

tu sei di glorie altrui nemica fiera,
madre d'Hipocresia fonte d'errori,
tu gl'animi avveleni e infetti i cori
via più di Tisifon, più di Megera.

Tu festi un nuovo Dio stimarsi Annone,
d'Etna Empedocle esporsi al foco eterno,
o di morte ministra Ambizione.

tu dunque a l'onde Stigie, al lago Averno
torna, che senza te langue Plutone,
l'alme non senton duol, nulla è l'Inferno.

Nonostante Molin si serva del termine 'ambizione' – voce non petrarchesca e solitamente avvicinata a 'superbia, avarizia' – il reale significato semantico desumibile dal testo ricorda, piuttosto, il concetto odierno di spregiudicato arrivismo, inteso come brama di potere, gloria e ricchezza.[61] L'autore riconosce in questo atteggiamento il male logorante della propria epoca, la ragione morale alla base della decadenza politica coeva. Nella canzone confluiscono infatti pure riferimenti storico-religiosi che, oltre a ribadire gli interessi civili di cui Molin dà prova anche nella sezione "in materia di stato" e nella sezione spirituale, tradiscono l'irrinunciabile connessione tra morale e politica. In più, fin dal verso di apertura della canzone 143, il poeta si rivolge a Cristo elogiato per il proprio sacrificio (che ha mostrato all'umanità un cammino morale esemplare) e per aver lasciato ai fedeli sulla Terra una donna, la Carità, nella veste di guida spirituale. Sempre a Cristo l'autore si appella anche ai vv. 15-17, con fare quasi proemiale, affinché lo aiuti nel sostenere la propria impresa letteraria e ne agevoli la riuscita finale. Diversamente dai componimenti inclusi nella sezione spirituale, le suppliche del poeta non riguardano la salvezza della propria anima, ma mirano a risanare i costumi sociali del proprio tempo e sembrano volti alla salvaguardia del bene della comunità. In particolare, nella sesta stanza, Molin ricorda dapprima il tredicesimo capitolo della *Prima lettera ai Corinzi* di San Paolo, dove viene esaltata la virtù teologale della carità cristiana come atteggiamento interiore ideale, e successivamente immagina come l'apostolo si sarebbe pronunciato in un ipotetico sermone contro l'Ambizione, e di cui la canzone vorrebbe – un po' temerariamente – essere effettiva realizzazione. A partire dall'ottava strofa i toni si accendono ulteriormente e l'argomento morale scivola nell'attualità politico-religiosa del tempo. Il poeta denuncia a gran voce la corruzione di Roma, epicentro di ogni vizio morale coevo, città dalla quale si sarebbe poi sprigionata la dissolutezza che innervava tutto il resto dell'Europa, dell'Italia e di Venezia:

Quand'ella qui fra noi da prima venne,
salì del mondo a la più nobil parte,
e la città di Marte,
fatta dal vero Dio più ch'altra nota,
per seggio elesse; ivi usò studio e arte,
che pian pian crebbe e molti gradi ottenne
e famosa divenne;

[61] In questi termini è presentata «l'accesa nostra ambitione insana» (v. 4) anche nel sonetto *Se 'l breve corso de la vita humana* di Bernardo Cappello: «direi che 'l mendicar gemme et thesori / e 'l procacciar scettri, corone et fama» (CAPPELLO *Rime* 20, 9-10).

poi trascorsa l'Europa, ove devota
gente a Dio serve, e vota
non là lasciando del suo tristo seme,
volse ad Italia l'orme
e tutta la spruzzò di rio veneno.
Ma più l'ondoso seno
nostro cosperse, onde virtute or dorme,
né più svegliarsi ha speme;
quinci, lasciando i luoghi infermi a tergo,
pronta a Roma tornò, suo primo albergo. (vv. 120-136)

La canzone trova, infine, conclusione in un appello al Padre affinché risani «il mondo e più la patria nostra» (v. 170), a partire innanzitutto dai lavori del concilio vaticano che, secondo Molin, si fregia inadeguatamente di dare terrena rappresentanza a Dio.

V. 3 La Sezione "in materia di stato"

A partire dai ventiquattro anni, come ogni altro rampollo del patriziato veneziano dell'epoca, Girolamo Molin intraprese un *cursus honorum* che lo portò a svolgere svariati incarichi pubblici, per quanto sempre di secondaria importanza.[1] Pur prediligendo puntualmente l'*otium* letterario ad una carriera politica, non mancò di coltivare un sincero interesse per le questioni politico-religiose coeve, attenzione di cui la sezione "in materia di stato" è principale, ma non unica, espressione.

L'impegno civile appartiene a gran parte dei canzonieri cinquecenteschi e si può a tutti gli effetti intendere come una delle sfumature usuali del petrarchismo lirico del XVI secolo,[2] debitorio per lo più degli scritti politici petrarcheschi confluiti nei *Rerum vulgarium fragmenta* e della loro ricezione a partire dal XV secolo.[3] Nel *corpus* in materia di stato, di undici componimenti, Molin affronta i principali eventi storico-politici verificatosi tra la metà degli anni Trenta e la metà degli anni Sessanta, nel contesto italiano e mediterraneo. Al contempo, la sezione assume ad oggetto anzitutto i due temi principali della lirica politica cinquecentesca ovvero la decadenza italiana in opposizione alle pressioni straniere e (soprattutto) la guerra contro l'infedele, entrambi spunti già attestati in Petrarca. Sarebbe, però, improprio ridurre la scrittura civile di Molin alla sola riproposizione di un ventaglio tematico autorizzato dall'*exemplum* petrarchesco e di ampia fortuna cinquecentesca. In esso trova, piuttosto, un modello da cui attingere per commentare il proprio presente politico, attribuendo alla scrittura un compito soprattutto esortativo e celebrativo. Quasi tutti imperniati sulla minaccia musulmana, i componimenti di Molin non trascurano di soffermarsi sul ruolo e sulle responsabilità di Carlo V, di Francesco I di Francia e del papato, colpevoli di violenti conflitti europei che lacerano l'auspicata unità contro il nemico comune. La sezione politica, dunque, è all'insegna di un'estrema attualità e non è forse un caso che, secondo Franco Tomasi, «è soprattutto la [sua] poesia civile e morale a esprimere forme e modi che allargano il discorso lirico oltre le misure più consuete del petrarchismo cinquecentesco».[4] In aggiunta alla memoria di Petrarca, a cui si avrà modo di accennare più avanti, le sue rime di argomento civile presentano punti di contatto soprattutto con gli scritti politici dell'amico e parente Bernardo Cappello, con il quale condivise innanzitutto l'orizzonte ideologico.

Nella raccolta «i sonetti si segnalano per un certo vigore di linguaggio, del resto normale nel genere, e di immagini rapidamente delineate. Comincia a prender forma, ma ancora in embrione, quella sensibilità per le risorse pittoriche insite nei soggetti bellici, che sarà così matura nel Tasso».[5] Le tre canzoni, ancora più solenni e impegnate, anticipano invece la scrittura di argomento lepantino degli anni Settanta. Particolarmente apprezzate da Taddeo, in queste lo studioso osserva che «il suo moralismo genuino, la sua passione politica sanno

---

[1] Per una ricostruzione biografica su base documentaria cfr. cap. I *Per la biografia: uno studio documentario,* pp. 13-27.
[2] Per un recente inquadramento sulla lirica politica nel XVI secolo cfr. Forni 2018; Natoli 2017 e Fedi 2012.
[3] Sull'importanza della scrittura civile di Petrarca rinvio a *Petrarca politico*. Atti del Convegno (Roma-Arezzo, 19-20 marzo 2004), a cura di Comitato Nazionale VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, Roma, nella sede dell'Istituto, 2006. Sulla ricezione del Petrarca politico nella lirica quattrocentesca rimando al pregevole saggio di Baldassari 2010.
[4] Cit. da Tomasi 2011, p. 362.
[5] Cit. da Taddeo 1974, p. 83.

trovare, senza infrangere un linguaggio e una forma che sono pur sempre quelli della tradizione, una voce propria. Sale di livello e di intensità il lessico, l'espressione si fa rapida e tagliente, si addensa negli aforismi, oppure si estende in perorazioni eloquenti».[6] Per collocare adeguatamente la scrittura civile di Molin all'interno della polifonia lirico-politica del tempo, incominciamo a ripercorrere i componimenti della sezione incrociando una loro accurata contestualizzazione storica con la narrazione poetica proposta da Molin e i suoi sodali.

V. 3. 1 *I fatti storici e la loro ricezione letteraria*

- La spedizione di Tunisi (1535)

I sonetti 144-146 affrontano la prima e vittoriosa impresa africana dell'imperatore Carlo V: la conquista di Tunisi del 1535, tappa cruciale nella costruzione della sua immagine imperiale ed eroica.[7] Lo scontro costituì uno dei principali episodi delle guerre ottomano-asburgiche[8] e vide la propria causa profonda nelle tensioni tra l'imperatore e il Barbarossa, Kahyr ed-Din, responsabile di continue azioni di pirateria – favorite dalla connivenza dei Francesi – finalizzate a danneggiare l'economia andalusa e siciliana. L'avvenuta occupazione musulmana di Tunisi nel 1534, unita ad un inasprito astio religioso contro gli infedeli, convinse Carlo V ad organizzare un'imponente spedizione militare africana chiamando a raccolta tutti i propri alleati italiani (tranne Venezia che non rispose all'appello). La missione si risolse con la trionfale riconquista cristiana di Tunisi,[9] interpretata fin da subito dai contemporanei come una riproposizione moderna del successo di Scipione sul nemico africano e – soprattutto – come una vittoriosa crociata santa, motivo per cui Carlo V fu presto promosso a difensore indiscusso della cristianità.

Al successo africano l'imperatore fece seguire in Italia, tra il 1535 e 1536, una fastosa marcia di memoria antico-romana, narrata dettagliatamente da tutte le principali cronache encomiastiche del tempo.[10] Questa consacrazione politica si accompagnò ad una parallela mitizzazione letteraria dell'impresa e del suo protagonista. Le biografie a lui dedicate non trascurarono di soffermarsi ampiamente sull'episodio, raccontandolo in termini epici e

---

[6] Cit. da TADDEO 1974, p. 85.

[7] La propaganda politica a favore di Carlo V, a partire dall'impresa di Tunisi, conobbe anche un'espressione artistica (come il ciclo di arazzi, su disegni di Jan Vermeyen, dedicati ad alcune fasi dello scontro e oggi conservati presso il Palazzo Reale di Madrid); per uno studio generale sulla rappresentazione figurativa della missione di Tunisi cfr. DESWARTE-ROSA 1998.

[8] Prodromi del conflitto africano furono senz'altro i tentativi di conquista ottomana sul fronte balcanico-ungherese, promossi da Solimano il Magnifico (1520 – 1566) contro la casa d'Amburgo. Oggetto di contesa, tra il 1526 e 1551, furono soprattutto Budapest e Vienna, posta più volte sotto assedio dai Turchi senza mai riuscire ad espugnarla. All'eccidio dell'esercito ungherese nella battaglia di Mohács (1526) Pietro Bembo dedicò il sonetto *La nostra e di Giesù nemica gente* (BEMBO *Rime* 109), mentre Molza compose per l'occasione ben cinque sonetti (MOLZA *Rime*, vol. I, nn. 37, 53-54, 148-149).

[9] La storia di Tunisi conobbe continue oscillazioni nel dominio: espugnata dagli Ottomani nel 1569, passò di nuovo sotto il controllo cristiano nel 1571 in seguito alla vittoria di Lepanto. Nel 1574, tuttavia, l'impero ottomano riconquistò il controllo della città a scapito dell'impero spagnolo che non riuscì più a rivendicarne un controllo.

[10] Per alcuni studi dedicati alla ricostruzione storica dei fatti e alla coeva letteratura encomiastica cfr. SALETTA 1981 e ZAGGIA 2003 (in particolare il cap. *Il viaggio trionfale di Carlo V attraverso la Sicilia nel 1535 e la letteratura encomiastica coeva*, pp. 59-80).

solenni e dipingendo Carlo V come un condottiero eroico e valoroso, sempre pronto a combattere a fianco dei propri soldati.[11] La vittoria africana aveva ispirato quasi immediatamente anche una ricca tradizione poetica. All'interno della tradizione canterina[12] e in ottava rima, il poemetto di Lodovico Dolce, le *Stanze composte nella vittoria Africana havuta dal Sacrissimo Imperatore* (1535), è probabilmente il caso più noto. In questa sede è adeguato ricordarne almeno due ottave:[13]

> Io canto l'arme e l'honorate insegne,
> mosse in favor di Christo e de la fede,
> l'alte ruine e di memoria degne,
> che sopra a Mori il novo Carlo diede,
> le genti, sì gran tempo afflitte e indegne
> de giogo rio de l'Africana sede,
> tolte da servitù d'aspro tormento
> e chi già l'opprimea scacciato e spento.
> (ott. 1, c. aiii*r*)

> Voi, che le vane in tante rime sparte,
> fole e bugie per così largo rivo
> diero le favolose antiche carte,
> che 'l vulgo allettan di giudicio privo,
> porger calhor solere orechia imparte,
> udite quel che del gran Carlo io scrivo
> e dilettivi il vero hoggi fra noi
> sol per virtù de i santi gesti suoi.
> (ott. 7, c. aiii*v*)

Modellato sul precedente del *Furioso* ariostesco – che era stato ripubblicato nella sua forma definitiva solo qualche anno prima – Dolce richiamava «i lettori delle favole cavalleresche, di una lettura che oggi diremmo evasiva, a ritemprarsi nella realtà, nella storia e epopea contemporanea».[14] A quest'orizzonte di attesa si allinearono, l'anno dopo, anche l'*Affricano* di Pompeo Bilintano[15] (Napoli 1536) e la *Notte d'Aphrica* di Sigismondo Pauluzio (Messina 1536).

La vittoria africana incontrò l'interesse anche di Veronica Gambara (*Rime* 44-48), Anton Francesco Ranieri (*Rime* 2) e di Antonio Minturno. Quest'ultimo fu autore di due canzoni, confluite poi nelle sue *Rime* (1559), rivolte a «Carlo V vincitore e trionfante dell'Affrica», presentato anche in questo caso come nuovo eroe della propria epoca, pronto a rinnovare un conflitto epico-storico secolare. Nonostante i toni e i motivi, quasi rapsodici, assomiglino alla mitizzazione dello scontro proposta nel ciclo lirico moliniano, si riconoscono alcune differenze rilevanti, in primo luogo metriche. Molin raccontò l'impresa solo tramite sonetti, mentre Minturno sperimentò l'ode pindarica.[16] Anche dal

---

[11] Si pensi alla fortunata *Vita dell'invitissimo imperator Carlo quinto* di Alfonso Ulloa (Venezia, Valgrisi, 1560), in contesa alla quale, l'anno dopo, fu pubblicata la *Vita di Carlo V* di Lodovico Dolce (Venezia, Giolito, 1561).

[12] Mi riferisco per esempio alle venticinque ottave di Alessandro Verini dal titolo *La gran rotta che ha dato la Cesarea Maestà a Barbarossa et la presa di Tunisi* (Firenze, Balone, 1535) e l'adespota *Il crudelissimo pianto e lachrimoso lamento e disperatione quale fa Barbarossa con tutti li suoi principi e le exhortationi de tutti li suoi capitani e cavalieri per la perdita dil suo regno, con li capituli de la Cesaria Maiestà fatti con el re de Tunesi* (privo di informazioni tipografiche). Entrambi i testi, così come quelli di Bilintano e Dolce sono conservati nella raccolta dedicata alle *Guerre contro i Turchi* di BEER – IVALDI 1988-1989, pp. 439-616.

[13] DOLCE *Stanze composte nella vittoria Africana*. La trascrizione è interpretativa.

[14] Cit. da DIONISOTTI 2017 (cap. *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, pp. 201-226: 214).

[15] Per uno studio cfr. PONZÙ DONATO 2016. Sempre nel 1536 l'opera godette anche di una seconda edizione veneziana per i torchi di Francesco Bindoni e Maffeo Pasini.

[16] Vale la pena trascrivere quanto dichiarato dallo stesso Minturno nella propria *Arte poetica* in relazione al metro pindarico: «Laonde la Maestà di Carlo Quinto, per far di tante ingiurie vendetta, e per torre quel nido a' Turchi, arma cotanti legni, e prende Tunisi. E nel vero il discorso è lungo, ma senza dubbio alla materia conveniente. Oltre a ciò a questa materia di canzoni certo niun' altra materia sta così bene, come la grave, e illustre, la qual' Eroica si chiama: perciocchè, come che non si trovi, che in altro Pindaro

punto di vista dei contenuti non mancano, a ben guardare, alcune divergenze: nella prima canzone Minturno ripercorre le origini del conflitto riconducendole all'opposizione tra Troiani e Greci e, poi, tra Romani e Cartaginesi (confronto nobilitante assente in Molin); nella seconda invita l'Europa, e soprattutto l'Italia, a festeggiare adeguatamente l'epica vittoria, mentre Molin si limita a sostenere un encomio poetico-letterario da parte dei poeti all'ascolto. Ma non è secondario che Molin, intrecciando il piano politico con quello metapoetico, nel son. 146 ammetta l'oggettiva difficoltà di comporre un testo sul conflitto contro i musulmani in un'epoca connotata da una marcata instabilità politica e da continui ribaltamenti di scena.

- La costituzione della Lega Santa (1538)

Infatti, nonostante la brillante vittoria di Carlo V in Tunisia del 1535, non tardarono a manifestarsi nuove pressioni sul fronte orientale. In particolare Barbarossa nel 1537 sottrasse a Venezia il controllo delle Isole egee, ioniche e il Ducato di Nasso. Solo quando i Turchi giunsero ad assediare anche l'isola veneziana di Corfù,[17] la Serenissima riuscì ad ottenere l'appoggio di papa Paolo III nella creazione di una nuova alleanza cristiana con scopi militari anti-turchi, nota come Lega Santa (1538).[18] Di qualche interesse per il nostro discorso è una lettera di Pietro Aretino, datata 22 settembre 1537, indirizzata proprio a Girolamo Molin. Nella missiva il poligrafo ringrazia l'amico di averlo informato personalmente dell'imminente formazione della Lega e, dopo una digressione encomiastica sull'eccezionalità di Venezia, lo esorta a comporre un ciclo di testi in onore dell'iniziativa bellico-spirituale:[19]

> Chi voleva, fratello, vedere l'Amore ch'io senza volontà di favore, o di premio, porto a questa città di Dio, avessimi tocco il petto, quando il vostro aviso mi fece parte de la deliberazione del Serenissimo Senato contra il Turco. Certo che il mio core fece tali movimenti per ciò, che altretanti non ne farà mai per qual si sia allegrezza. E se non che il mio giudicio in undici anni ch'io godo de la libertà Veneziana, ha imparato a conoscer la bontà de la natura sua, onde era risoluto di ciò che dubitava altri, sarei forse uscito di me a sì fatta novella. E chi sapesse quanto io amo la religione dove siamo nati, e come desidero la gloria del luogo divino che io per mia ventura abito, e in che modo bramo le grandezze de l'Imperadore, la cui maestà tien serva del suo beneficio la mia vertù, me lo crederebbe. […] Non mi lasci Iddio venir mai pensier ne la mente che mi mova il piede fuor di queste acque sicure e sacre, anzi mi porga sempre l'animo a considerar l'Eccellenze di cotanta Republica, la quale togliendo la deritta ragione da Dio, comandando cose oneste, e vetando le disoneste per via del costume, e non per mezzo de le lettre, ha creato leggi castissime il cui ordine frena l'audacia de i rei, e assicura l'innocenza de i

l'usasse, che in cantare le vittorie, le quali nelle celebratissime feste della Grecia riportavano i Cavalieri» (cit. da MINTURNO *Arte poetica*, III, p. 184). È forse il caso di ricordare che nel 1511, per i torchi di Manuzio a Venezia, era uscita la prima edizione italiana di Pindaro, alla base anche dei cori della *Sofonisba* di Trissino. Per le canzoni di Minturno: *Qual Semideo, anzi novo Dio* e *Antica et alma madre* in MINTURNO *Rime*, pp. 166-175 e 176-184).

[17] Episodio a cui Bernardo Cappello si riferisce in CAPPELLO *Rime* 111, 142-144 «La gran perfidia et le sue fraudi note / a voi non men ch'elle a Corfù sien hora, / sarian col vostro ultimo fine alhora».

[18] Da non confondere con la precedente Lega Santa (1511-1512), promossa invece dal pontefice Giulio II tra il re di Spagna Ferdinando il Cattolico, la Repubblica di Venezia, il re Enrico VIII d'Inghilterra ed i cantoni svizzeri, contro Luigi XII di Francia.

[19] ARETINO *Lettere*, vol. I, n. 200, pp. 287-288.

buoni. […] e la Lega stabilita ha messo il cor di san Marco ne la palma de la fede Cristiana, accioché i Principi suoi posson vedere il puro de la intenzione che egli ha. Or temprate le penne, e apparecchiate le carte,[20] perché i felici successi de l'impresa dovuta e santa, vi daran materia di scrivere; e tal suggetto è proprio cibo del vostro intelletto.

Al di là della testimonianza di amicizia fra i due intellettuali e dell'entusiasmo di Aretino per la città veneziana, su cui torneremo, la lettera è per noi soprattutto una conferma dell'attento interesse politico di Molin.[21] In questa direzione si giustifica l'attenzione data alle deliberazioni del Senato in materia bellica e la premura del nostro di diffondere la notizia fra i suoi sodali. Inoltre nell'invito conclusivo, per quanto consueto, Aretino ribadisce che la materia civile è «cibo del [suo] intelletto». La precisazione ribadisce ancora una volta l'interessamento politico di Molin e – non si può escludere – avvalora l'ipotesi di una conoscenza da parte del poligrafo del precedente ciclo lirico di Molin dedicato a Tunisi.

Alla Lega in questione aderirono il regno di Spagna, la Repubblica di Genova, la Repubblica di Venezia ed i Cavalieri di Malta.[22] Al comando generale della flotta vi era Andrea Doria, ammiraglio genovese già al servizio di Carlo V, mentre l'armata navale del Papa era guidata dal patrizio e patriarca d'Aquileia Marco Grimani e quella veneziana da Vincenzo Cappello,[23] zio di Molin. Lo scontro finale, svoltosi a Prevesa il 28 settembre 1538, segnò la sconfitta dell'armata cristiana.[24] Venezia, impaurita dalla minaccia turca, si affrettò a firmare un trattato di pace con l'impero Ottomano nel 1540, rinunciando a molti dei propri possedimenti nei mari Egeo, Ionio e Adriatico orientale. È a questo momento storico che si deve ascrivere il ciclo lirico di argomento politico di Bernardo Cappello (*Rime* 108-112),[25] all'epoca membro della Quarantia criminale. Nel *corpus* l'autore manifesta chiaramente il proprio sdegno per l'atteggiamento di pace promosso dalla Serenissima nel 1540. Cappello grida a gran voce, al contrario, la necessità di promuovere una nuova crociata per il tramite di un'alleanza fra le maggiori potenze europee.[26] La posizione di

[20] L'espressione è topica, ma segnalo un paio di tangenze in MOLIN *Rime* 146, 6 «d'altro non vol che di vergar le *carte*» e 9 «volgete voi, dunque, le *penne* vostre», sonetto di argomento politico.

[21] Aretino affronta questioni di politica anti-ottomana anche in un'altra lettera, sempre rivolta a Girolamo Molin, datata 16 dicembre 1537. Per questa cfr. ARETINO *Lettere*, vol. I, n. 294, pp. 405-406.

[22] Per l'avvenuta formazione della Lega si espresse anche Pietro Massolo nel sonetto *Se pianse Xerse allor che di sue genti*: «Se pianse Xerse allor che di sue genti / et di sue navi il mare era coperto, / credo che pietà il cor gli mosse certo, / che quasi a morte le vedea presenti, // così il mio core, et tu par che paventi, / del periglio comun che s'è scoperot, / da poi che Soliman ci ha l'odio aperto / mille suoi legni et piu spiegando a' venti, // non di veder solo un'armata piango, / come già pianse Xerse, anzi del mondo / tutto, che tosto andar veggo in rovina, // a spettacol si fiero hoggi rimango, / fra tema e duol, tal ch'io me ne confondo, / se sua clemenza a noi Dio non inchina» (MASSOLO *Rime*, I, c. 45*v*).

[23] Nel 1537 Vincenzo Cappello, in qualità di Provveditore d'Armata (incarico conferitogli nel 1532), era riuscito a conquistare Castelnuovo di Cattaro contro i Turchi. Dopo la sconfitta di Prevesa fu accolto a Venezia con grandi critiche e fu additato, ingiustamente, come il principale responsabile della sconfitta.

[24] A distanza di anni, Pietro Massolo tornò sull'episodio dedicando un sonetto ad un nipote di Vincenzo Cappello, *Vincer volea, et havria certo vinto*, in cui sostiene che lo zio avrebbe senz'altro vinto la battaglia di Prevesa se la sorte non si fosse opposta alle sue indiscusse qualità (MASSOLO *Rime*, III, c. 195*v*).

[25] Ma di Cappello è opportuno segnalare, per il soggetto politico, anche CAPPELLO *Rime* 60, 120, 124, 154, 241 e App. 13.

[26] «Nel 1539 il poeta ebbe l'occasione di incontrare Alfonso d'Avalos, inviato da Carlo V a Venezia per discutere della possibile alleanza con la Serenissima contro la minaccia turca. Anche l'ambasciatore di Francia raggiunse la città lagunare con lo stesso scopo» (cit. da I. TANI, *L'esilio e la nuova carriera presso Alessandro Farnese* in CAPPELLO *Rime* pp. 22-30: 21).

Cappello, e i suoi ripetuti contatti con Francia e Spagna, dovettero risultare scomodi alla maggioranza politica del tempo giacché è difficile considerare una coincidenza la scelta del Consiglio dei Dieci di condannare Cappello, proprio il 19 maggio 1540, all'esilio. Ovviamente le posizioni belligeranti del poeta non rappresentarono le uniche ragioni alla base della condanna, ma sicuramente ne inasprirono la condizione e fornirono un comodo pretesto al suo allontanamento.[27] In seguito all'esilio di Cappello incominciò a serpeggiare a Venezia un risentito malcontento da parte di molti intellettuali e amici, al punto tale che le autorità minacciarono provvedimenti contro chiunque si fosse messo in contatto con l'esule. Tra tutti Girolamo Molin, legato a lui da un rapporto di parentela e amicizia, fu quello che più si indignò per la scelta del Consiglio e continuò a farsi «portavoce contro gli abusi di potere oligarchici e le varie ingiustizie che si consumavano nella città, tra le quali la condanna subita dall'amico e la successiva soppressione dell'Accademia Veneziana».[28]

- La sconfitta di Algeri (1541) e i suoi strascichi

Nelle *Rime* non vi sono (apparentemente) tracce della sconfitta veneziana di Prevesa e delle azioni eroiche del parente Vincenzo Cappello. La narrazione poetica riprende, piuttosto, in occasione della seconda spedizione africana di Carlo V ovvero la disastrosa sconfitta di Algeri (1541) raccontata a partire dal son. 148. Dopo il fallimento della Lega Santa (1538), l'imperatore si convinse ad allestire una nuova spedizione contro i musulmani. Alla base della missione vi era una doppia intenzione: perseguire la resistenza contro l'incombente minaccia ottomana, riconfermandosi paladino della cristianità europea, e al contempo opporsi al rivale Francesco I di Francia, nei fatti favorevole alle politiche del Sultano. Algeri fu scelta come principale obiettivo della spedizione militare in quanto rappresentava una base logistica centrale per le scorrerie corsare nel Mediterraneo guidate da Barbarossa. La flotta cristiana – con truppe spagnole, tedesche e italiane – partì da Palma di Maiorca con più di 500 navi e 24.000 uomini e giunse in Algeria il 19 ottobre. L'armata, tuttavia, fu quasi subito danneggiata da una tempesta così violenta che costrinse Carlo V ad abbandonare l'impresa e più di 150 navi cariche di soldati, armi e approvvigionamenti furono distrutte. In seguito ad un simile fallimento, Carlo V rinunciò ad ogni altra iniziativa mirata a riprendere il controllo del Mediterraneo. Molin accompagna la descrizione della sconfitta militare algerina (son. 148) con un'invettiva poetica contro la Fortuna (son. 149, 8), colpevole di aver favorito l'armata avversaria. Nonostante la sconfitta il poeta si dice comunque fiducioso delle qualità di Carlo V, segnalato come l'unico davvero in grado di opporsi alle pressioni nemiche. L'autore auspica così che in una prossima occasione la sorte possa favorirlo dandogli modo di dimostrare le proprie qualità militari e raggiungere una meritata gloria terrena al pari di un nuovo Cesare. Nel son. 150 Molin, ribadita ancora una volta la grandezza dell'imperatore, riconosce come unica possibilità per sconfiggere la

[27] Per una ricostruzione della dinamica che portò all'esilio di Cappello cfr. *supra*, pp. 22-30. Segnalo che alla vicenda si dedicò già Carlo Dionisotti in DIONISOTTI, *La guerra d'Oriente,* cit.*,* in ID. 2017, p. 215.
[28] Cit. da TANI, *L'esilio e la nuova carriera*, cit., in CAPPELLO *Rime*, p. 24. Si ricordino già le parole di Taddeo: «la dolorosa vicenda di Bernardo Cappello, la drastica soppressione della Accademia Veneziana, la politica di neutralità adottata dall'oligarchia dominante, il conflitto tra quest'ultima e il "partito dei giovani", sono i motivi che indussero il Molino a farsi eloquente portavoce del dissenso rispetto a quella politica» (cit. da TADDEO 1974, p. 86).

minaccia musulmana un coinvolgimento della Serenissima: «movi l'Aquila tua pronta e unita / al gran Leon, ch'in ciò tosto s'adopra» (son. 150, 10-11). Non esiste, abbastanza prevedibilmente, una folta letteratura intorno alla sconfitta algerina, ragion per cui ai testi di Molin andrà per lo meno riconosciuto il merito di affrontare una materia insolita ai più. Tuttavia ad essa sembra riferirsi almeno pure il sonetto *Fiamme ardenti di Dio, Angeli santi* di Giulio Camillo (in *Rime di diversi* 1553, p. 139), costruito – proprio come Molin *Rime* 148 – sul motivo della fortuna ostile.

Probabilmente ispirandosi anche alle canzoni politiche di Cappello, Molin non cessò di affrontare la necessità di un contrasto bellico contro gli ottomani nemmeno dopo l'esilio dell'amico. L'indignazione per la situazione politica coeva emerge con forza nell'imponente canzone *Vergine bella, nata in mezzo a l'acque* (n. 152), databile al 1542 circa, anno in cui si riaccese il conflitto tra l'Impero e la Francia. Il componimento non è altro che una violenta requisitoria contro il papa, l'Imperatore e il Re di Francia accusati di sacrificare il bene della cristianità per i loro interessi politici.[29] Soprattutto l'autore si rivolge con durezza anche ai propri concittadini, colpevoli di una vergognosa negligenza e passività.[30] Molin esorta la propria città ad equipaggiarsi, a destarsi dal «sonno infermo» (canz. 152, 164) che la investe e ad armarsi contro le pressioni turche. I toni, affini a quelli dei componimenti di Cappello, tradiscono un'invettiva nei confronti di quel patriziato promotore di una neutralità politica che aveva condannato poco prima Bernardo Cappello, episodio al quale Molin pare alludere nella terza stanza:[31]

> Ma, perché ragionar con ira e tosco
> non lice altrui che 'l sacro colle alberghi,
> mandi Pluton del suo spirito infusa
> (s'è ver ch'ei l'abbia) l'infernal sua musa
> e desti alcun che nove carte verghi,
> con stil Romano e Greco insieme e Tosco,
> *quanto sia 'l mondo traviato e fosco*
> *poi ch'anco l'uso suo tristo accusando*
> *spesso i messi di Dio son posti in bando!* (vv. 52-60)

Infine, Pietro Aretino, nell'ottobre del 1545, indirizzò a Molin una missiva ricca di complimenti e osservazioni di natura linguistico-formale, riferendosi ad una canzone, probabilmente da identificare proprio in MOLIN *Rime* 152:[32]

---

[29] L'invocazione a Carlo V e Francesco I affinché tralascino la loro guerra e si coalizzino contro il nemico islamico innerva la poesia di metà XVI secolo. In questa direzione si possono ricordare le ottave a Carlo V di Luigi Cassola (incipit *Carlo tu vedi che la fe' di Christo* in CASSOLA *Madrigali*, cc. 72*v*-77*r*), il sonetto di Tommaso Castellani *Dopo sperar hor pace, hor temer guerra* (CASTELLANI *Rime*, c. 31*r*) e il sonetto di Lodovico Domenichi *Mentre celeste ed onorata cura* (DOMENICHI *Rime* 113).

[30] «Questo atteggiamento risolutamente polemico, che anima anche le altre canzoni, non doveva mancare di un bersaglio nella vita politica di Venezia, cioè quella parte del patriziato che aveva voluto la poco onorevole pace del 1540 e che continuava a sostenere una politica di neutralità. La condanna di Bernardo Cappello, parente e intimo amico del Molino, e autore di canzoni politiche alcuni anni prima di lui, doveva aver lasciato ferite aperte» (cit. da TADDEO 1974, p. 83 n. 21).

[31] Segnalo un refuso di Irene Tani nella nota 139 di p. 58 in CAPPELLO *Rime*. Il riferimento all'esilio di Cappello da parte di Molin è impropriamente indicato nella terza stanza della canzone *Pien d'un pietoso e nobile disegno* (n. 153), confusa probabilmente con la precedente.

[32] ARETINO *Lettere*, vol. III, n. 412, pp. 358-359.

> La destrezza mista con il grave, terso, e prudente ordine di lingua, di stile, e di invenzione, de i cui sensi, de i cui nervi, e de i cui spiriti avete composta in suggetto de la ruina, ne la quale traboccava la Cristianitade misera, se la insolente gara di Francia e di Spagna perseverava in la illecita nemistade loro, procede con tanta modestia di parole, di sentenzie, e di tratti, ne la testura, de la canzone che in versi eroici, in rime sciolte, e in risonanzia nuova, esprimete il bel concetto vostro ne la grandezza di sì sublime materia, che ci si vede quella magnificenzia, quella magnanimità, e quella magnitudine, che si richiede a la favella che pon la bocca de la propria penna ne i superbi affari di due sì alti e sì potenti Principi. E sopra tutto laudo l'avertenza de i vocaboli, che non si dimostrano in la pompa de la leggiadria che richieggono quanto la vaghezza amorosa gli abbellisce con i suoi ornamenti, ma seguitano oltra con l'altiero del tuono e del suono che si appartiene al fatto di che i loro inchiostri ragionano. Considerazione osservata da pochi, non per altro che per troppo essersi assuefatti al voler parlare co i detti formati da voci dolci, piane, e soavi, come non fosse punto differente il lascivo di Cupido sembiante dal tremendo aspetto di Marte. Benché senza lo studio di sì devuto accorgimento non potreste in altra guisa comporre. Avenga che l'indole vostra egregia conforme al reale animo che insieme unitosi col di voi soprano ingegno, ciò che scrivete vi detta, e quel che notate v'insegna. Onde le chiare e dotte opere vostre si fanno e sentire e vedere in la eccellente figura de la loro prestante imagine. Sì che ringraziatene il dono di Dio infusovi ne lo intelletto de la vostra istessa natura. Intanto io, che vorrei per più potere amarvi, tutto convertirmi in affetto, reputo singolar grazia di ventura il di me conoscervi per mio sì caro amico e padrone.

Aretino coglie e valorizza la capacità di Molin di adottare un registro differente a seconda della materia proposta, sperimentando sia le «voci dolci, piane, e soavi» della scrittura amorosa sia un lessico vicino alla possanza «del tuono», coerente con la tematica conflittuale descritta. In altri termini, Aretino apprezza soprattutto l'equilibrata corrispondenza tra la solennità del contenuto – di ammirato impegno civile – e la ricercata *gravitas* formale del testo, particolarmente adatta ad affrontare un argomento di soggetto bellico.[33] Da ultimo, la lettera ha il merito di fornirci alcune utili elementi cronologici: oltre a definire un limite *ante quem* alla scrittura del testo, la missiva attesta con sicurezza la circolazione in forma manoscritta del componimento, in area veneziana, all'altezza del 1545.

- <u>Le tensioni fra Carlo V e Francesco I</u>

Il re di Francia approfittò della disfatta africana dell'avversario per riprendere i contrasti con Carlo V.[34] Le mire espansionistiche di Francesco I in Italia rappresentarono solo uno dei pretesti per animare il conflitto tra le due principali potenze politiche dell'Europa di primo Cinquecento, destinate a durare oltre la morte dei loro protagonisti. Nel 1542, a seguito della sconfitta di Algeri, il re francese avviò pressioni militari su più fronti, tentando

[33] In questa direzione si inserisce anche l'opinione di Paolo Zaia a proposito della scrittura di Molin: «Il suo petrarchismo non si distingue per ardite innovazioni, ma piuttosto per una sapiente variazione interna del codice, in cui il dettato è quasi sempre adeguato alle esigenze del tema» (cit. da ZAIA 2004, p. 665).

[34] Bernardo Cappello, nella canzone *Se cantando talhor potessi al segno* (CAPPELLO *Rime* 61), esprime il proprio auspicio che il papa possa sanare la disputa tra Carlo V e Francesco I di Valois nel loro tentato predominio in Italia. Una prima redazione del testo fu dedicata a papa Clemente VII, riadattata per il successore Paolo III. Entrambi i papi, in realtà, mantennero un atteggiamento neutrale.

di conquistare parte dei Paesi Bassi, del Piemonte e della regione del Rossiglione. Dopo due anni, forte della propria alleanza con Enrico VIII d'Inghilterra, Carlo V riuscì a piegare l'esercito francese, costringendo l'avversario a firmare la pace di Crépy (settembre 1544). Molto probabilmente è a questo conflitto che si riferisce l'ultimo sonetto della sezione politica, articolato nella forma di uno scontro araldico-metaforico tra Carlo V (l'aquila imperiale) e Francesco I (il gallo).[35] Un'immagine molto simile è proposta anche da Minturno nella canzone politica *Qual semideo, anzi qual novo Dio*.[36] In realtà, il motivo di metaforiche battaglie animalesche è comune alla letteratura del genere politico[37] e nelle *Rime di diversi* (1565) ci si imbatte in altri casi analoghi come: i sonetti *Padre, che turbi il cielo e rassereni* e *Re degli altri, superbo, altero augello* di Giulio Camillo, dove l'autore esorta l'aquila imperiale ad abbattere la minaccia ottomana, assimilata ad un serpente crudele; il sonetto *Sacro di Giove auguel, ch'irato scendi* di Bernardino Daniello, in cui invita l'aquila imperiale ad attaccare il serpente turco e il sonetto *Aquila imperiosa, invitto Gallo* di Lodovico Domenichi, di medesimo invito.[38]

- Dopo gli anni Cinquanta: il conflitto parmense e i prodromi dello scontro di Lepanto

Di qualche anno successiva è, invece, la canzone *Pien d'un pietoso e nobile disdegno* (n. 153), databile probabilmente ai primi anni Cinquanta, momento in cui si accese la contesa per il controllo di Parma. La città divenne scenario per un violento scontro tra papato, Impero, Francia e famiglia Farnese. A questo conflitto, che pone un limite *post quem* alla composizione del testo, Molin allude nella terza strofa della canzone:

> Ecco già che qual rapidi torrenti,
> cui nulla il corso lor rallenta o stagna
> scendon da l'Alpi giù Francia e Lamagna
> per depredar a gara i nostri campi.
> Parma fra lor contesa ora si lagna
> e sospirano al ciel le nostre genti (vv. 37-42)

Il testo, diversamente dalla maggior parte dei componimenti della sezione, non affronta direttamente la questione della minaccia turca bensì la lacerata condizione italiana del XVI

---

[35] Non si trascuri di ricordare, però, che nella tradizione classica l'uccello di Giove corrisponde all'aquila; l'ambiguità tra il simbolo animale di Giove e Carlo V non è casuale e sembra funzionale ad insistere su una mitizzazione dell'imperatore spagnolo. La discesa del Gallo in Italia allude ai ripetuti tentativi espansionistici in Italia di Francesco I nel corso degli anni Trenta.

[36] «Così parlando d'ogn'intorno guarda, / come tosto raccenda / guerra, che turbi l'alta impresa onesta. / *Contra l'augel di Giove il Gallo desta*, / che l'arme ardenti prenda, / onde la bella Italia strugga, et arda» (MINTURNO *Rime*, pp. 174, volta V, vv. 1-6).

[37] Per il motivo dello scontro animale tra un'aquila e un altro animale, Chiara Natoli suggerisce una memoria virgiliana (*Aen*. XI, 751-756); per questo cfr. NATOLI 2017, p. 261.

[38] Rispettivamente per i sonetti di Camillo *Padre, che turbi il cielo e rassereni* e *Re degli altri, superbo, altero augello* si veda *Rime di diversi* 1565, vol. I, pp. 137-138; per il sonetto di Daniello *Sacro di Giove augel, ch'irato scendi* si veda *Rime di diversi* 1545, vol. I, p. 293; per Domenichi si veda DOMENICHI *Rime* 209. Invece sulle discordie tra Francesco e Carlo V, senza metafore ornitologiche, si espressero anche Lodovico Paterno, nei sonetti *Erger marmi, et città, qualhor vi piace* e *Come in arida selva a poco a poco* (rispettivamente in PATERNO *Rime*, p. 398 e p. 475), e Domenico Venier nel sonetto *Mentre, misera Italia, in te divisa* (VENIER *Rime* 13).

secolo, contesa dalle principali potenze europee e frantumata al suo interno in numerose potenze locali, disunite nell'interesse di una difesa italica.

Per concludere, il tema della minaccia ottomana è riproposto nuovamente nell'ultima e più imponente canzone politica, ascrivibile al dicembre del 1565 (o al più tardi ai primi mesi del 1566). A suggerire la datazione sono due riferimenti storici interni: il grande assedio di Malta (del settembre 1565) e la morte di papa Pio IV (del dicembre 1565).[39] L'entusiasmo per la vittoriosa difesa cristiana di Malta deve aver rianimato lo slancio belligerante di cui Molin aveva già dato dimostrazione negli anni precedenti. Il grido d'allarme, la concitazione che attraversa il testo, l'appello disperato alla necessità di una nuova crociata conferiscono al componimento una forza e carica nuova, particolarmente insolita nella letteratura di argomento politico dell'epoca.[40] In altri termini si tratta, per citare Carlo Dionisotti, di un «supremo appello alla crociata che in ogni stanza chiude col ritornello urgente, come d'un tamburo che batta la carica».[41] Ancora una volta Molin esorta i propri concittadini ad armarsi ed opporsi con decisione alla pressione minacciosa dei nemici.[42] Qualche anno dopo, il 2 luglio 1571, Venezia, il Papato e la Spagna siglarono una nuova Lega Santa contro i Turchi, la cui flotta si scontrò con quella ottomana il 7 ottobre dello stesso anno nella celebre battaglia di Lepanto. Lo scontro navale si concluse con la vittoria dell'esercito cristiano, esito che diffuse in Europa un clima di forte entusiasmo e fu alla base di una fortunatissima tradizione letteraria, artistica e musicale.[43] In realtà, Molin non assistette a nulla di tutto questo poiché morì nel dicembre del 1569, ad un passo dal tanto agognato e acclamato intervento veneziano.

V. 3. 2 *Raccontare il conflitto musulmano prima di Lepanto*

Molto è già stato detto sulla ricchissima tradizione letteraria successiva alla battaglia di Lepanto, fenomeno quantitativamente senza pari all'interno del XVI secolo, ragion per cui non è il caso di indugiarvici ancora.[44] Mi interessa, piuttosto, provare ad approfondire la narrazione ottomana *prima* dello scontro lepantino, soprattutto nel contesto quotidiano di Molin, a partire dalle esperienze vissute in prima persona da amici del nostro e dalle posizioni assunte dai

---

[39] A questo proposito scrive Edoardo Taddeo: «si ha l'impressione che la morte del papa sia intervenuta quando la canzone era quasi ultimata, ed abbia indotto il poeta ad aggiungere l'ultima stanza» (cit. da TADDEO 1974, p. 84 n. 22).

[40] Non concordo, quindi, con la posizione di Cecilia Gibellini per la quale Bernardo Cappello, Girolamo Molino, Jacopo Tiepolo, Ludovico Pascale, Giacomo Zane avevano evitato di sottolineare il tema della crociata, che tornerebbe invece a farsi sentire con toni più concitati solo a partire da Celio Magno nel 1568 (cfr. GIBELLINI 2008, pp. 18-19).

[41] Cit. da DIONISOTTI *La guerra d'Oriente*, cit., in ID. 2017, p. 219.

[42] Anche Celio Magno anticipò la letteratura lepantina dato che, nel 1568, aveva celebrato in un sonetto gli armamenti con i quali Venezia si preparava a fronteggiare la temuta occupazione di Cipro (MAGNO *Rime* 26).

[43] Solo in area veneziana si deve ricordare il dipinto della *Vittoria di Lepanto* di Tintoretto (distrutto da un incendio nel 1577, ma originariamente esposto a Palazzo Ducale a Venezia) e l'*Allegoria della battaglia di Lepanto* di Paolo Veronese (1572-1573, Gallerie dell'Accademia, Venezia). Per approfondimenti sugli echi dello scontro di Lepanto nella pittura veneziana di metà secolo rimando a PALLUCHINI 1974. Sulla produzione musicale in seguito alla battaglia cfr. FENLON 1991 e ID. 1987.

[44] Sul tema è imprescindibile il lavoro di DIONISOTTI 1974. In tempi più recenti segnalo anche: MAMMANA 2007; AMBROSINI 2007; GIBELLINI 2008 e EAD. 2009.

membri dell'Accademia della Fama.[45] È di qualche rilevanza ricordare che Bernardo Tasso accompagnò Ferrante Sanseverino, principe di Salerno, nell'impresa africana di Tunisi, circostanza ricordata ed elogiata da Molin nel son. 204. Anche l'amico Giacomo Zane ebbe modo di assistere in prima persona alle pressioni ottomane. Nel 1555 fu nominato Consigliere alla Canea (Creta) dove si trasferì fino al 1558.[46] A questo soggiorno il poeta dedicò un intero ciclo lirico dallo spiccato autobiografismo nostalgico (ZANE *Rime* 152-174): la maggior parte dei testi affronta il dolore per la lontananza dalla patria e dall'amata, ma non mancano comunque riferimenti alle minacce turche nell'Egeo.[47] Negli anni Cinquanta dopo aver esteso il proprio controllo su Rodi, gran parte del Peloponneso e molte isole greche, i Turchi non avevano invero ancora conquistato Creta, ma ne manifestavano l'intenzione attraverso continue incursioni piratesche delle quali il poeta offre sporadiche testimonianze:

<u>ZANE *Rime* 168, 92-101:</u>

Restan sì feri passi a le mie vele,
mar, venti, scogli, nembi, acque e tempesta,
che chi sa che pirata alcun crudele,
gente che spesso il nostro lito infesta,
legno or non spalmi, onde il piè m'incateni:
e tal forse de gli osti s'arma il fianco
d'acuti strali di veleno pieni,
tra' quali è la mia morte,
e un barbaro villano al lato manco
si lega il dì de l'ultima mia sorte.

L'autore testimonia la pericolosità delle angherie nemiche anche in altri *loci* del canzoniere: nella canzone *Poi che mortal soccorso* (ZANE *Rime* 167), invocazione a Dio perché aiuti una città assediata dai Turchi; nella canzone *Mentr'io, Signor, vo raccogliendo i figli*, dedicata a Pietro Gradenigo, dove testimonia la minaccia ottomana e il pericolo della peste (ZANE *Rime* 157);[48] e infine nel sonetto conclusivo del ciclo *Dopo l'Africo mar superbo vinto* (ZANE *Rime* 174), in cui allude ai pericoli militari affrontati contro i Turchi durante gli anni cretesi: «dopo a l'avide mani essermi tolto / ch'armato mosse in noi crudel pirata, / e mille e mille più perigli scorsi» (vv. 9-11). Infine, l'Oriente doveva essere abbastanza familiare anche a Celio Magno il quale qualche

---

[45] Sul suo ruolo nell'elaborazione di alcuni progetti editoriali riguardanti l'Oriente ottomano cfr. PULIAFITO 2009.
[46] Dal 30 settembre 1555 all'ottobre del 1558 (cfr. ASVe, *Registro del Maggior Consiglio*, vol. III, c. 166*v* [170 secondo la nuova numerazione]).
[47] Con un'evidente memoria delle *Epistulae ex Ponto* di Ovidio, dove torna il lamento per la lontananza dagli agi di Roma in confronto con la barbarie dei confini.
[48] «La fera peste, che la patria nostra / quest'anni addietro afflisse sì crudele, / ha questo borgo (si può dir) destrutto. / Ed or che di voler il Turco mostra / questi mari coprir d'armate vele / per aprir nova strada al nostro lutto, / perch'egli di suo ardir non colga frutto, / or che la città tiene alto martire, / d'uomini vota e di miserie piena, / vo richiamando il popol sbigottito, / per le ville fuggito; / e perch'entro un di mille scampa a pena, / e 'l nemico minaccia, per fuggire / l'una e l'altra ruina, / la città aduno a la città vicina» (ZANE *Rime* 157, 16-30).

anno dopo, insieme al fratello Alessandro, nel 1562, intraprese un viaggio in Siria, al seguito del poeta Iacopo Mocenigo.[49]

Oltre a quelle che potevano essere individuali esperienze di amici è quasi banale precisare che, più in generale, Venezia da sempre manifestò uno spiccato interesse per l'Oriente, preziosa fonte di scambi culturali ed economici.[50] Anche in tempi coevi alle tensioni con i Turchi, l'editoria veneziana diede alle stampe volumi che testimoniano un evidente interessamento verso gli avversari:

- *Commentario de le cose de' Turchi* di Paolo Giovio [con dedica a Carlo V], per i tipi di Marcolini nel 1538;[51]
- *Delle cose de' Turchi* di Benedetto Ramberti, per i tipi di Manuzio nel 1539;[52]
- il primo volgarizzamento del Corano presso Arrivabene nel 1547;[53]
- l'*Historia universale de' Turchi* (1560) di Francesco Sansovino, opera di divulgazione che raccoglie ogni informazione disponibile all'epoca sui Turchi (e che provvederà ad integrare nel 1571 con i suoi *Annali turcheschi*);[54]
- *Le lettere del gran Mahumeto Imperadore de' Turchi* (Venezia, Giolito, 1563), per le cure di Lodovico Dolce il quale, tra il 1564 e il 1566, curò anche i volgarizzamenti delle opere storiografiche di argomento bizantino di Giovanni Zonara, di Niceta Coniate e di Niceforo Gregora.

L'atteggiamento neutrale imposto dalla politica della Serenissima a partire dal 1540, svantaggioso per le molte rinunce territoriali che ne conseguivano, trova parzialmente riscontro nella letteratura degli anni Quaranta. Dionisotti ha già ricordato la descrizione dell'opulenza pacifica di Venezia proposta nel *De Veneta sponsaliorum maris praerogativa* di Marco Pasqualigo, orazione politica edita nel 1548, e le ottave incluse nelle *Compositioni volgari e latine* (Venezia, Bindoni, 1549), opera di esordio del poeta Iacopo Tiepolo, il cui elogio della neutralità veneziana allude, implicitamente, all'accusa di codardo pacifismo che serpeggiava nella Venezia del tempo.[55]

---

[49] Colgo l'occasione per ricordare che, secondo Elisa Greggio, Molin avrebbe intrapreso nel 1532 un viaggio in Oriente al seguito dello zio Vincenzo Cappello (cfr. GREGGIO 1894, pp. 196-197); in assenza di prove documentarie sarei portata a respingere l'ipotesi come eccesso di biografismo.

[50] Oltre che costituire un canale preferenziale per l'ingresso della cultura greca in Italia, Venezia dimostrò vivaci contatti con l'Oriente inteso sia come l'Estremo Oriente sia come la realtà mediterranea dell'Impero ottomano. Per la prima tipologia, e per uno studio sui rapporti fra Venezia e la Cina dal medioevo al XVIII secolo, cfr. LANCIOTTI 1987. Per il secondo caso invece cfr. PERTUSI 1966 e, soprattutto, SECCHI TARUGI 2009.

[51] Oggi nell'edizione GIOVIO *Commentario* (rimando all'introduzione, *La nostalgia dell'altro* [pp. 1-63], della curatrice Lara Michelacci per un'analisi approfondita del testo e per rinvii bibliografici).

[52] Diplomatico veneziano, allievo di Trifon Gabriele e amico di Speroni, Bembo, Beccadelli e Manuzio.

[53] La traduzione era stata preceduta dalla pubblicazione veneziana del Corano in lingua originale per le cure di Alessandro Paganini nel 1537.

[54] «L'*Historia* risulta fondamentale per comprendere l'interesse degli uomini di governo e di cultura veneziani nei confronti delle vicende storiche dell'Oriente mediterraneo perché testimonia una posizione interessante nei confronti degli Ottomani che Sansovino esterna nel dedicare il primo volume. Egli afferma infatti di aver sempre tenuto in grande considerazione gli Stati ottomani per la loro abnegazione nei confronti del loro Signore e per la prosperità della nazione turca, che in poco tempo è riuscita ad acquistarsi gloria e rinomanza» (cit. da PULIAFITO 2009, p. 359).

[55] L'osservazione e la stanza in questione sono proposte in DIONISOTTI, *La guerra d'Oriente*, cit., in ID. 2017, pp. 216-217: «Et benché siano molti abbaiatori / che ci voltano a vitio questa pace, / quasi temiamo i bellici furori, / et per timor desideriam la pace, / non di men per tal biasmo i nostri cuori / non si deggion turbar, anzi la pace / seguir via più con animo tranquillo / doviamo di Giesù sotto 'l vessillo». Forse all'elenco si possono aggiungere anche alcuni versi di Giacomo Zane, favorevole alla

D'altra parte, non furono affatto pochi gli intellettuali veneziani che, al contrario, assunsero un atteggiamento in forte disaccordo con questa imparzialità diplomatica. Più di tutti gli altri, Girolamo Molin e Bernardo Cappello sostenettero a gran voce la necessità di una guerra capace di respingere definitivamente le pressioni nemiche,[56] ma non furono gli unici ad esprimersi a favore di un analogo interventismo militare.

Un primo esempio che vorrei segnalare è offerto da Pietro Gradenigo, autore della canzone *Alto Signor, a cui dal cielo è dato*,[57] edita per la prima volta nel 1583, ma di incerta datazione. Secondo l'indicazione proposta nella *Tavola delle Rime* il testo sarebbe rivolto a papa Paolo III, la cui morte nel 1549 fungerebbe dunque da limite *ante quem*. Ricorro all'uso del condizionale perché sono persuasa che, considerati alcuni riferimenti storici interni al testo, la scrittura del componimento si debba posticipare agli anni Cinquanta. Nella IV° stanza Gradenigo menziona l'esercito spagnolo riferendosi a Filippo II di Spagna, a capo dell'Impero dal 1555. Parimenti, nella VI° strofa l'autore allude al conflitto di Enrico II di Francia impegnato, tra il 1557-1558, nella guerra contro l'Inghilterra.[58] Il papa a cui l'autore dovrebbe riferirsi, quindi, si deve identificare in Paolo IV, salito alla soglia pontificia nel 1555. In ogni caso, il testo consiste in un appello al papa, richiamato ai suoi doveri di guida, ad organizzare una nuova offensiva contro la minaccia turca possibile solo previa collaborazione tra le principali potenze europee.[59] Gradenigo non esplicita, in realtà, il ruolo che Venezia avrebbe dovuto assumere in caso di guerra, ma concorda con le posizioni di Molin sulla necessità europea di fronteggiare il nemico insieme.

Agli anni Cinquanta si ascrive pure una corrispondenza lirica, quasi certamente familiare al nostro, tra Girolamo Fenarolo e Annibale Caro:[60]

---

politica neutrale della Serenissima se a vantaggio di un proprio quieto vivere: «Questo poco di viver che n'avanza / lieti godiam, signor, senza partirci / da l'onde patrie più, dai patri lidi. / Vil desio, bassa voglia d'arricchirci / più non ne mova; nostri vecchi nidi / sien nostro fermo albergo e ferma stanza» (ZANE *Rime* 170, 53-58).

[56] Si ricordi l'affermarsi della corrente di pensiero per la quale la minaccia turca era intesa come castigo divino per i troppi vizi cristiani. Quest'opinione prese piede a partire dal dibattito suscitato attorno alla *Consultatio de bello Turcis inferendo* di Erasmo (1530), per quanto non venga accolta pienamente nella Venezia del tempo (utile cfr. MARGOLIN 1980, pp. 9-10). Si ricordi anche la canzone *Signor, che fosti eternamente eletto* di Gian Giorgio Trissino riferita a papa Clemente VII, venuto a mancare nel 1534 (dunque limite *ante quem* per la composizione del testo) con riferimenti circa l'aggressività turca e la necessità di unire nello scontro le potenze europee (cfr. TRISSINO *Rime* 76).

[57] P. GRADENIGO *Rime*, cc. 47*v*-49*v*. Segnalo la vicinanza, nell'*incipit*, con il sonetto *Sommo Pastor, a cui dal cielo è dato* di Agostino Beaziano in BEAZIANO *Rime*, c. E5*r*.

[58] Riporto i passi: «Innumerabil genti, et arme aduna / Filippo, e seco ha 'l fior di Spagna altera» (vv. 50-51) e «Sperasi, che à la pace Henrico vegna / col Rè Britanno, sol per opra vostra» (vv. 75-76) in P. GRADENIGO *Rime*, canzone *Alto Signor, a cui dal ciel è dato*, cc. 47*v*-49*v*: cc. 48*v*-49*r*.

[59] Trascrivo il passo: «Non vedete il gran Mostro d'Oriente / tutto acceso di rabbia, e di veneno, / apparecchiarsi a' nostri danni intento, / il mar Egeo di legni armati pieno, / e d'ogni intorno unir barbara gente, / spiegando le nemiche insegne al vento: / onde Italia ripiena di spavento, / dovendo sostener sì grave assalto, / afflitta prega il vostro aiuto, e chiama / i discordi voler, la ingorda brama / de' Re Christiani: e i cor di duro smalto / co 'l poter grave, et alto, / accordando spengete, e intenerite / sì gran sian fli odii, e l'ire lor sbandite» (P. GRADENIGO *Rime*, canzone *Alto Signor, a cui dal cielo è dato,* cc. 47*v*-49*v*, vv. 29-42).

[60] Di qualche interesse è anche il sonetto di Fenarolo *Tacerai tu, cui diede il ciel cortese* (FENAROLO *Rime* c. 33*v*), invito a Domenico Venier a sostenere, poeticamente, le imprese militari dei concittadini veneziani sul fronte turco: «Tacerai tu, cui diede il ciel cortese / mente sì saggia, e lingua sì possente, hor che s'ode lontan la nostra gente / gridar al suon de l'armi, e de l'offese? //[…] Sì chiara tromba non si vieti à noi, / poi che 'l ciel serba il vostro ardir feroce / forse à tempo miglior Veneti heroi» (vv. 1-4 e 12-14).

FENAROLO *Rime*, c. [51*r*]:

Chiamo ben'io, grido ben'io da questi
liti famosi e da quest'alte sponde,
ma, perch'io gridi e chiami, non risponde
altri che 'l suon de' proprio accenti mesti.

Tu, che di bianca croce adorni e vesti
le membra e l'alma di virtù profonde,
e già senti tremar la terra e l'onde
di navi e genti e di cavalli infesti,

Caro, perché non gridi al sangue, a l'armi,
sì che mill'alme poi di gloria vaghe
sacrino a Dio vittrici e tempi e marmi?

E cantar anzi i nostri honor t'appaghe,
che lacrimar in dolorosi carmi
l'acerba historia de le nostre piaghe.

CARO in FENAROLO *Rime*, c. [51*r*]):[61]

Dal Ciel sento una tuba, o da celesti
ne *si* porga l'aita e l'ardir, onde
chi *sì* di Christo il gregge odia e confonde
si scorni, *si* sgomenti e *si* funesti.

Folgori da le *nubi* e 'l mar tempesti
sì che de l'empio ogni navigio affonde,
ogni sentier *d'armati* e *d'armi* abbonde,
l'Esperia tutta a guerreggiar si desti.

Ma chi son? Coribanti o genti maghe
quei ch'in alto vegg'io? *D'angeli* parmi,
d'angeli un *nembo*, che lampeggi e vaghe,

la Croce è quella, ch'è la destra apparmi:
guerrieri, insegna e voci, che presaghe
son di vittoria: «A l'armi, a l'armi, a l'armi!».

Al v. 5 Fenarolo allude all'adesione di Caro al cavalierato di Malta, avvenuta nel 1555 e dunque limite *post quem* per la scrittura del testo.[62] Soprattutto, Fenarolo esorta l'amico ad incitare alla crociata di fronte all'avvicinarsi della minaccia ottomana (vv. 7-8). La risposta del Caro, ribadita la concitazione per l'imminente minaccia bellica promossa dagli infedeli (v. 3), si configura come un appello di raccolta alle armi fondato sulla ripetizione di termini chiave.

Infine il polo culturale che, in aggiunta a Venezia, si dimostrò più interessato al tema fu Napoli, a quell'altezza cronologica soggetta al dominio degli Asburgo. Oltre ai numerosi componimenti di Lodovico Paterno,[63] editi a Venezia nel 1560, è doveroso per lo meno accennare ai *Sonetti per la presa d'Africa* di Luigi Tansillo che partecipò direttamente alla missione tunisina.[64]

[61] Il sonetto è riportato anche in CARO *Rime*, p. 42. L'autore ritornò sul necessario interventismo crociato nel sonetto *Dopo tanti trionfi e tante imprese* (CARO *Rime*, p. 73), a favore di una missione orientale da parte di Carlo V. Miei i corsivi. La trascrizione dei testi è interpretativa.
[62] Fenarolo dedicò al tema del Turco anche altri cicli di sonetti: *A questo horrendo, e minaccioso, e fero*, *Questa è pur la tua Nave, e pur son queste*, *Dunque non più gli altari, e i sacri tetti*, *Nostra fu pur la colpa, e nostra insieme*, *Già potranno i Leon feroci alteri*, *S'arma la destra ardita, e i figli horrendi*, *Den ritorni à l'usato*, *e teco adduci* (FENAROLO *Rime*, cc. 28*r*-29*v*); *Segua la man pietosa, e 'l pensier giusto*, *Portimi il mio destin lontan da queste*, *Chi seguirà il vessillo de la Croce* (FENAROLO *Rime*, cc. 32*v*-33*r*); *Gite infelici al vostro albergo infame*, *Piansi gran tempo, e benche humile e solo* e *Spregiar l'antiche leggi, e 'l culto usato* (FENAROLO *Rime*, c. [51*v*]). Del medesimo segnalo, per intensità espressiva, anche la coppia di sonetti *Spregiar l'antiche leggi, e 'l culto usato* e *Giran de gli honor suoi spogliati, e privi* (FENAROLO *Rime*, c. 52*r*), rivolti ad altri conflitti militari del tempo.
[63] Segnalo: canzone *Sacro pastor, che con la grave soma*; sonetto *Felice Re, c'hor la remota parte*; sonetto *Tanto Europa di voi, tanto si lagna*; sonetto *Erger marmi et città qualhor vi piace*; sonetto *Marte, che scorre minacciando intorno*; canzone *Spirti Reali, che salire al cielo;* sonetto *Di sì lieve cagion tanto lontani*, sonetto *Come in arida selva a poco a poco* e sonetto *Mentre 'l tuo glorioso invitto padre* (rispettivamente in PATERNO *Rime*, pp. 352-356, p. 356, p. 395, p. 398, p. 406, pp. 422-430, p. 442, p. 479, p. 483).
[64] *Sonetti per la presa d'Africa* in TANSILLO *Rime* 98-123. Questa fu l'unica raccolta d'autore pubblicata per iniziativa di Tansillo. Per uno studio sulla sua lirica politica è utile PESTARINO 2018.

Dopo la vittoria di Lepanto del 1571 incominciarono a dedicarsi all'argomento quasi tutti gli interpreti della stagione lirica del tempo e, per la prima volta, si espressero personalità come Diomede Borghesi, Giovanni Battista Maganza, Antonio Molino, Girolamo Muzio, Bernardino Parternio, Erasmo di Valvasone, Domenico Venier e Gian Mario Verdizzotti. Proprio ai primi anni Settanta risale anche l'allestimento delle *Rime* di Molin, ben noto a tutti gli autori appena menzionati: si può attribuirgli una funzione in qualche modo esemplare? La risposta è incerta. Non è, però, marginale sottolineare che la canzone *Fuor fuori, o Muse, uscite a l'aria, uscite*[65] di Celio Magno, composta per celebrare la vittoria cristiana, presenta uno schema metrico identico a quello della canzone 152 delle *Rime* di Molin, di analogo contenuto politico (ABC ABC CDEeDFGHHGFFII – ABCCBAADD).[66] In più, ai primi anni Settanta si ascrive anche la canzone *Aprite Muse, aprite Muse, aprite* del bresciano Bartolomeo Arnigio, attivo in quel medesimo periodo sempre a Venezia. Nell'*incipit* si scorge una verosimile memoria dell'appena citata canzone celiana, ma l'attacco con modulo ternario associato ad un'invocazione alle muse non lascia escludere una possibile eco della moliniana *A l'armi! A l'armi! A l'armi!* (n. 154).

Rimane ora da discutere, molto brevemente, la rappresentazione dei protagonisti del conflitto.[67] All'interno della sezione, il carattere più innovativo si deve ricercare nella pugnace convinzione che contraddistingue i testi, in quanto la loro concretezza, fortemente ancorata alle delicate questioni diplomatiche e di politica internazionale, è abbastanza insolita nella scrittura lirica di primo Cinquecento e conferma il temperamento appassionato e militante proprio del poeta. L'apparato tematico è, invece, abbastanza tradizionale. Parimenti, la narrazione lirica del conflitto religioso assume sempre, in ognuno degli autori finora menzionati, una coloritura epico-eroica funzionale sia a mitizzare eventi contemporanei sia ad allineare il proprio presente a grande imprese militari occidentali – dal conflitto greco contro i persiani fino alle crociate medioevali – oggetto di precedenti opere letterarie in prosa e in versi. Anche nella poesia civile di Molin sono ben avvertibili il mito della crociata, l'antagonismo dialogico tra il male e il bene, lo slancio patriottico alla guerra e il ricorso alle armi, la tragicità di un'ingiusta sconfitta militare, l'invettiva contro la fortuna iniqua, l'appello a divinità mitologiche che dall'alto assistono agli scontri terrestri. Di pari passo, i protagonisti cristiani sono elevati a nuovi eroi contemporanei, così come i nemici sono puntualmente ricondotti a creature temibili dalle sembianze mostruose di aggettivazione sempre marcatamente negativa. Non sorprende, dunque, imbattersi anche in una caratterizzazione animale, di matrice araldica e con valore semiotico, dei personaggi pressoché onnipresente in quasi tutta la letteratura di materia ottomana: l'aquila corrisponde all'impero asburgico; il leone alla Serenissima, il gallo alla Francia e il serpente agli Ottomani.[68] Infine, è comune a tutta la letteratura sul tema la scelta di ritrarre la minaccia turca attraverso la metafora di un'ostile tempesta per mare,[69] scelta coerente con un *topos* letterario di longeva tradizione ma anche con l'effettiva ambientazione

[65] Poi rielaborata dall'autore in *Aprite o Muse i chiusi fonti, aprite* (MAGNO *Rime* 25).
[66] MAGNO *Nella Vittoria*. Sempre allo stesso fu dato l'incarico di comporre una cantata a più voci, il *Trionfo di Christo per la vittoria contra Turchi*, musicata da Zarlino e rappresentata a Palazzo Ducale nel 1571.
[67] Per un quadro generale sul mito del Turco nella letteratura veneziana cfr. PRETO 1985.
[68] Per l'identificazione tra Turco e dragone cfr. NICCOLI 1995.
[69] Ad esempio: «atra tempesta» (MOLIN *Rime* 145, 1); «nembo prepara in ciel d'atra tempesta» (MOLIN *Rime* 148, 9); «ché già veder da l'Orïente parmi / tutto confuso il ciel di nebbie e lampi, / e piover sovra noi tempesta e sangue» (MOLIN *Rime* 152, 8-11).

per lo più marittima dei conflitti. Riferendosi alla scrittura di Molin, secondo Taddeo questi «cieli saturi di tempesta e certi *excursus* di drammatica concitazione fanno pensare alla poesia religiosa del tardo Cinquecento».[70]

In ultima analisi, in che rapporto si pone Molin con i componimenti politici dei *Rerum vulgarium fragmenta*?[71] Rispetto ad altre sezioni delle sue *Rime* in questa è particolarmente evidente la vicinanza al modello trecentesco. Per quanto concerne i sonetti, tracce del Petrarca civile si individuano non tanto nei profili metrici bensì in eloquenti catene rimiche, di cui propongo giusto un paio di esempi:[72]

MOLIN *Rime* 146, vv. 2-3 e 6-7:

ond'a l'armi qua giù ne desta *Marte*,
Apollo, assiso in *più* riposta *parte*,
[…] l'altro non vol che di vergar le carte
s'arresti alcun, benché sia dubbio in *parte*

Rvf 53, vv. 22 e 25-26:

securamente, et ne le treccie sparte,
[…] di mia speranza ò in te la maggior *parte*:
che se 'l popol di *Marte*

Rvf 128, vv. 56 e 59:

gustan del mondo la *più* bella *parte*
[…] povero, e le fortune afflicte et sparte

BEMBO *Rime* 121, vv. 1, 4-5 e 8:[73]

O pria sì cara al ciel del mondo *parte*,
[…] che 'l superbo Appenin segna e di*parte*,
che giova omai, se 'l buon popol di *Marte*
[…] e pongon man ne le tue traccie sparte.

MOLIN *Rime* 149, vv. 2-3 e 6-7:

premer il popolo suo supplicio in*degno*,
vinto cadendo da l'antico *sdegno*
[…] felice imperador, darli sostegno
e schermir con le forze e con l'*ingegno*

Rvf 128, vv. 104, 107-108:

piacciavi porre giù l'odio et lo sdegno
[…]
tempo su spende, in qualche acto più *degno*
o di mano o d'*ingegno*

Per quanto concerne i componimenti lunghi, Valeria Di Iasio si è già dedicata ampiamente alla canzone *Pien d'un pietoso e nobile disdegno* (n. 153), concepita come una raffinata trama di tessere petrarchesche capaci di convivere in un risultato originale e innovativo.[74] Rimandando all'ultimo paragrafo di questo capitolo il compito di soffermarsi un poco sul componimento

[70] Cit. da TADDEO 1974, p. 86.
[71] Mi riferisco soprattutto a *Rvf* 28, 53 e 128.
[72] Nell'economia del nostro discorso non è irrilevante ricordare una considerazione di Afribo: «il sonetto subisce cioè, nel corso degli anni, un processo di eroicizzazione o, restando nell'ambito delle forme, un'operazione di avvicinamento alla canzone […]. In altre parole si verifica una sequenza che è questa: la lirica petrarchista influenza il poema eroico che influenza la lirica petrarchista» (cit. da AFRIBO 2002, p. 120).
[73] Il sonetto *O pria sì cara al ciel del mondo parte* (BEMBO *Rime* 121) è uno dei più noti sonetti bembiani di argomento politico.
[74] Rimando a DI IASIO 2016.

154, non resta che spendere ora qualche parola sulla canzone *Vergine bella, nata in mezzo l'acque* (n. 152). Lo schema metrico, ABC ABC CDEeDFGHHGFFII, si allinea (quasi perfettamente) al profilo di *Rvf* 23 (ABC BAC CDEeDFGHHGFFII),[75] mentre l'*incipit* richiama subito alla mente *Vergine bella, che di sol vestita* (*Rvf* 366, 1). Soprattutto, però, si individuano plurime connessioni con le più importanti canzoni politiche petrarchesche. Per esempio in *Rvf* 53 Petrarca si rivolge all'Italia, mentre Molin a Venezia: pur essendo diversi soggetti geografici, sono entrambi accumunati da un pari splendore passato e da una miseria presente. Entrambi i poeti le esortano a reagire allo stato di letargo che le contraddistingue:

MOLIN *Rime* 152, 164-166 e 177-180:

dal *sonno infermo* e da gli error ti desta,
de l'antica virtù spiega omani l'ale,
ch'assai se' stata *neghittosa* e *LENTA*.
[…]
Svegliati, dunque, e da te scaccia i vani
desiri, i modi ambiziosi e strani,
preparando il valor, le forze note,
ché ciò far salva e illustrar ti puote.

Rvf 53, 10-15 e 21-23:

Che s'aspetti non so, né che s'agogni,
Italia, che suoi guai non par che senta:
vecchia, otïosa et *LENTA*,
dormirà sempre, et non fia chi la *svegli*?
Le man l'avess'io avolto entro' capegli.
Non spero che già mai dal *pigro sonno*
[…]
Pon'man in quella venerabil chioma
securamente, et ne le treccie sparte,
sì che la *neghittosa* esca del fango.

MOLIN *Rime* 152 presenta tangenze anche con *Rvf* 128 dal momento che entrambe le canzoni sono invettive contro la mancanza di lungimiranza politica dei regnanti europei e italiani, ciechi di fronte alla minacciosa presenza straniera (riferita nel veneziano agli ottomani, in Petrarca agli stranieri d'oltralpe).[76] Più nel dettaglio la tessitura del testo suggerisce anche altri nodi petrarcheschi: il comune appello a Marte (in isometria sempre ai vv. 12-13); il riferimento a Cesare (*Rvf* 128, 49 e MOLIN *Rime* 152, 29); e la condanna del «furore» (*Rvf* 128, 93 e MOLIN *Rime* 152, 44). La minacciosa «fera» (MOLIN *Rime* 152, 76) ricorda le «fiere selvagge» (*Rvf* 128, 40), così come la scelta di appellarsi a Venezia definendola «madre mi se' nobile e cara» (MOLIN *Rime* 152, 122) rammenta la «madre benigna et pia» riferita all'Italia da parte di Petrarca (*Rvf* 128, 85) e, infine, «qual per *rabbia* animal, l'un l'altro morda» (MOLIN *Rime* 152, 45), relativo ai signori delle potenze straniere, conserva una verosimile memoria di «pose fra noi et la tedesca *rabbia*» (*Rvf* 128, 35). Da un punto di vista rimico, la canzone 152 condivide con *Rvf* 128 ben 19 rime (e qualche rimante), indizio quantitativo che conferma ulteriormente la familiarità del veneziano con il testo petrarchesco.[77] Infine, non è scorretto sottolineare anche alcune tessere similari questa volta a *Rvf* 28: «del tuo padre Adrian figliuola e *sposa*» (MOLIN *Rime* 152, 2), rivolto a Venezia, potrebbe avere punti di contatto con «così soccorre a la sua amata *sposa*» (*Rvf* 28, 28), nel caso di Petrarca riferito all'Europa; così come «il vero onor de la *cristiana insegna*» (MOLIN *Rime* 152, 100) rammenta «le *insegne cristianissime* accompagna» (*Rvf* 28, 33).

La solennità e l'impegno retorico alla base della canzone 152 non sono riducibili alle sole tracce dei *Rvf*, ma trovano fondamento in un'elaborata ricerca di *gravitas* stilistica che permea quasi tutti i suoi livelli formali: la predominanza di rime consonantiche (il 62% nel testo) si

---

[75] Lo schema conobbe d'altro canto una fortunata tradizione cinquecentesca e non si esclude una mediazione di *Alma cortese, che dal mondo errante* di BEMBO *Rime* 142 (ABC BAC CDEeDFGHHGFFII).
[76] La rabbia animalesca compare anche in MOLIN *Rime* 152, 45: «qual per *rabbia* animal, l'un l'altro morda».
[77] Non mancano esili casi di affini sequenze rimiche: "molto": "raccolto" (*Rvf* 24 e 28); "langue": "sangue" (*Rvf* 46 e 48); "come": "nome" (*Rvf* 72 e 76).

accorda con le ripetute catene foniche aspre,[78] così come fanno sistema le iterate contorsioni sintattiche declinate nella forma di inarcature, anastrofi e iperbati, e spesso accentuate da strategie di intensificazione allitterante. Nel componimento è frequente anche il ricorso alla *repetitio* con funzione di enfatizzazione che trova particolare rilievo in coincidenza di interrogative retoriche, come nel caso di: «Or a tanto sospetto, *ov*'è quel saggio / discorso, *ove* 'l valore, *ove* 'l coraggio? / Però *se* dramma in te di desir resta / d'onor, *se* del tuo ben punto ti cale, o *se* tema del mal pur ti spaventa» (MOLIN *Rime* 152, 159-163). Infine, concludiamo l'analisi della canzone affidandoci alle parole di Taddeo:[79]

> Nell'accingersi a comporre la prima canzone, il Molino deve aver avvertito la difficoltà di far aderire la letteratura alla storia, imprimendo un forte accento morale ad una poesia che ne aveva dimenticato il sapore. […] Alla gravità degli eventi si cerca di rispondere con una poetica dell'impegno, con una poesia non ancor tentata, di severa ispirazione morale e di colori apocalittici.

V. 3. 3 *Un ciclo unitario? Intorno ad alcune ricorrenze*

La linearità quasi narrativa dei sonetti, la cui *dispositio* rispetta cronologicamente un'evoluzione diacronica, e le non poche riprese intratestuali di natura rimica e lessicale sollevano un dubbio: questi sonetti costituiscono un ciclo unitario, concepito quindi in maniera organica? Osserviamo le ricorrenze. A livello lessicale è reiterato un glossario chiave trasversale alla sezione: *mondo* (144, 9; 147, 14; 149, 13; 150, 4); *gent** (144, 3; 145, 8; 148, 1; 149, 4); *oltraggio* (144, 9; 147, 8); *tempesta* (145, 1; 148, 9); *popolo* (145, 9 '*reo* popolo'; 149, 2; 150, 4 'al popol suo *reo*'); *infid** (145, 9; 148, 1); *Carlo* (144, 4 '*gran* Carlo'; 145, 9; 146, 11; 148, 1 '*gran* Carlo'); *Marte* (146, 2; 150, 3); *Giove* (146, 13; 149, 14; 150, 1); *glori** (146, 5; 147, 12; 149, 13; 150, 14); *palm** (146, 13; 150, 5); *aquila* (150, 10; 151, 1). Non mancano, d'altra parte, nemmeno connessioni rimiche tra sonetti fra loro in sequenza[80] oppure non consequenziali, contribuendo nel secondo caso a conferire un effetto unitario al ciclo.[81] Quelle che potrebbero apparire semplici minuzie stilistiche possono in realtà rivelarsi spunti per riflettere sull'eventualità di una progettualità compositiva alla base del *corpus*. In primo luogo si deve ammettere che le connessioni formali tra i testi, per quanto presenti, risultano molto più esili rispetto a quanto proposto dal poeta nel ciclo lirico della sezione morale.[82]
Inoltre, non mancano salti storico-cronologici, il sonetto di apertura assume un tono proemiale ma non estende la propria prospettiva contenutistica oltre al trionfo cristiano di Tunisi; viceversa manca un sonetto conclusivo al ciclo e il sonetto finale (n. 151) descrive la vittoria di Francesco I senza che quest'ultimo – o il conflitto tra Francia e Asburgo – fosse mai

[78] Ad esempio si noti la catena fonica della fricativa *-v* in punta di verso: «quell'antico Valor, l'alma bontate, / col maturo consiglio alto e Virile, / ond'hai il nemico tuo più Volte Vinto, / e 'n lor Vece regnar triste, mal nate / Voglie e ambizion bugiarda e Vile, / contraria in tutto al bel ViVer ciVile, / de la qual dirne alcuna indegna proVa / per tuo degno riguardo ora non Voglio» (MOLIN *Rime* 152, 82-89).
[79] Per il passo cfr. TADDEO 1974, pp. 84-85.
[80] È il caso dei nn. 144-145, con comune rima *-ora* e rimanti 'ancora' (rima poi condivisa anche dal son. 147, 11 e 14); nn. 146-147, con comune rima *-ona* e rimanti 'suona'; nn. 148-149, con comune rima *-egno.*
[81] Ad esempio fra i nn. 145 e 148 con comune rima *-esta* e rimanti 'atra tempesta' (son. 145, 1 e son. 148, 9), dei nn. 147 e 149 con comune rima *-ove* e sequenza rimica 'prove': 'piove': 'nove' (son. 147, 2-3 e 6 e son. 149, 9 e 11-12).
[82] Per questo cfr. cap. V. 2.1 *Il ciclo agreste,* pp. 171-182.

stato menzionato prima. A mio parere, quindi, è più verosimile ammettere la presenza di un accorto accostamento di testi redatti autonomamente nel corso di un decennio (1535-1544) e connotati da un registro linguistico affine, la cui conformità non riflette tanto un'intenzionalità organica ma piuttosto l'uso standardizzato di un codice d'espressione in materia civile.[83]

V. 3. 4 *Il culto veneziano per Carlo V: Molin e dintorni*

La celebrazione dell'imperatore Carlo V, elevato a nuovo Cesare e paladino del proprio tempo, è uno degli aspetti ricorrenti del *corpus* politico moliniano.[84] Per quanto le canzoni sembrino in parte ridimensionare l'entusiasmo celebrativo proprio dei sonetti, rimane indiscutibile che, nel complesso, il poeta offra un'immagine fortemente positiva del sovrano. L'encomio per Carlo V non rappresenta, in sé, un motivo originale: trova attestazione in gran parte delle raccolte liriche cinquecentesche e spesso è espresso con modalità retoriche e stilistiche del tutto analoghe. Andrà però almeno puntualizzato che Molin non manifestò un pari entusiasmo nei confronti di nessun'altra personalità politica.

Per questo filone encomiastico il suo principale interlocutore poetico non si riconosce in Petrarca bensì nella produzione lirica coeva. Per incontrare una quasi identica glorificazione dell'imperatore basti ricordare, per esempio, il sonetto *Qual nome, qual trofeo, qual palma, e quale* del napoletano Ferrante Carafa, edito nelle *Rime di diversi* del 1553:[85] il testo procede ad una vera e proprio consacrazione dell'imperatore, associato ad Alessandro Magno e meritevole di essere omaggiato con «Archi, Teatri, Altari, e Tempi» (v. 14). Lo stesso motivo, in termini quasi analoghi, si avverte anche in sonetti di Vittoria Colonna, di Bernardo Tasso e di Lodovico Paterno.[86] Anche Molza dedicò all'imperatore un ciclo di sei stanze encomiastiche e almeno un paio di sonetti,[87] così come, per terminare questa breve e parziale rassegna, pure Pietro Massolo gli intitolò il sonetto *Cesar, che sempre al vero intento fuste*, di pressoché uguale andamento elogiativo.[88]

L'imbattersi in un motivo lirico ricorrente per l'epoca non esime, tuttavia, dalla legittimità di problematizzare un poco la presenza di Carlo V nelle *Rime* di Molin e le ragioni contestuali alla base di un simile apprezzamento. Innanzitutto, l'attenzione riservata all'imperatore non è affatto prerogativa della sezione politica ma trova riscontro anche nella sezione "in vari soggetti" (nn. 207, 211, 228-229). Non mancano differenze: nella sezione civile Carlo V tende

---

[83] In alternativa, si dovrebbe supporre che Molin, nell'atto di composizione di un testo, avrebbe attinto intenzionalmente da un repertorio politico-stilistico già adoperato in passato con la precisa intenzione di amalgamare il risultato complessivo.

[84] Per un inquadramento sui rapporti tra l'imperatore e la Serenissima cfr. FANTONI 2000 (soprattutto le pp. 101-118). Per il mito dell'impero di Carlo V, modellato sull'*exemplum* augusteo, rimando a YATES 1978.

[85] Volume nella cui prefatoria, curata da Lodovico Dolce, si legge «nella disciplina della guerra molti Capitani, e Prencipi hanno veduto le nostre età, che di valore, d'ingegno, e di fortuna non furono in veruna parte secondo a quei Cesari, Scipioni, e Pompei, delle prodezze de quali sono ripiene tutte le carte: senza che in un solo Carlo Quinto veggiamo lo esempio d'ogni perfettione» (in *Rime di diversi* 1553, c.*ii*v*).

[86] Rispettivamente: COLONNA *Rime epistolari* 24; TASSO *Amori* IV 18; Paterno sonetto *Sol per trionfi, et glorie a noi giù scese* in PATERNO *Rime*, p. 486.

[87] Per il ciclo di stanze: MOLZA *Rime*, pp. 10-11. Per i sonetti: *Cingi di muri adamantini o Giove* e *Alma real, che le gran membra sparte* in *Rime di diversi* 1565, vol. I, cc. 59*v* e 64*v*.

[88] MASSOLO *Rime*, p. 58.

ad essere avvicinato soprattutto a grandi interpreti della classicità (Cesare, Giove), mentre nel son. 229 è raffrontato all'*exemplum* di Carlo Magno di cui è detto essere moderna riproposizione. All'interno del coro lirico cinquecentesco in lode di Carlo V è senza dubbio una scelta insolita, ma andrà rammentato che il proposito di rinnovare il disegno universalistico di Carlo Magno rappresentava proprio uno dei capisaldi dell'ideologia imperiale.[89] Più tradizionale è, invece, il caso del son. 228, il cui interlocutore è presentato quale un nuovo Ercole in terra, capace di altrettante mirabili imprese nell'opporsi ad un mostro, un'idra, che rischia di opprimere la fede cristiana. Sembra facile scorgere una trasfigurazione metaforica della crociata anti-ottomana condotta dall'imperatore, tanto più che l'idra sconfitta da Eracle ha delle sembianze serpentine coerenti con il bestiario metaforico della lirica sui Turchi. L'associazione tra Carlo V ed Ercole è legittimata da altre due ragioni sostanziali: da un lato è un'operazione concorde con la mitizzazione di stampo classico proposta già nella sezione politica; dall'altro fu lo stesso Carlo V a suggerirne l'identificazione assumendo l'espressione erculea latina «plus ultra» a motto personale. Il sonetto *Deh mirate, Signor, la gente nostra* (n. 207) consiste in un appello a favore di una nuova crociata contro il tiranno «infedel» (n. 207, 1), responsabile di gravare su una cristianità che sceglie di affidarsi ad un condottiero invitto, «con l'insegna di Dio» (n. 207, 10). Questi, mai menzionato esplicitamente, ha tutta l'aria di potersi identificare in Carlo V laddove, ai vv. 9-10, il poeta chiarisce che l'interlocutore in passato ha già guidato una crociata. Si può immaginare che Molin solleciti l'imperatore a ripetere le gesta tunisine, eventualità che forse collocherebbe cronologicamente il testo a ridosso della spedizione algerina (o poco prima). Infine, al sonetto politico n. 147 sembra avvicinabile il componimento *Non de' temer del ciel nembo o procella* della sezione "”in vari soggetti" (n. 211), esortazione politico-religiosa affinché Venezia sostenga una missione antimusulmana al fianco di Carlo V. Probabilmente l'autore si riferisce alla creazione della Lega Santa nel 1538 e non è pertanto scartabile l'ipotesi che dietro al «saggio nocchier» (n. 211, 2), a cui Adria avrebbe scelto di affidarsi nell'impresa, si celi proprio lo zio Vincenzo Cappello, in quell'occasione ammiraglio della flotta veneziana:

MOLIN *Rime* 147:

Stiamo a veder le meraviglie estreme,
onde ne mostra il *ciel* sì chiare PROVE,
ch'ov'egli il suo *favor* per *grazia* piove
spesso gli uman desir *vince* e la speme.

Chi 'l pensò mai che così tosto insieme
fosser le nostre schiere armate e NOVE
contra il gran Scitha or ch'ei più pronto MOVE
per far supremo oltraggio al cristian seme?

Ma piacque a lui, che 'l tutto *opra* e governa,
così mostrar ch'ei mai non abbandona
ne i gran perigli chi qua giù l'adora.

Stiamo, dunque, a veder la *gloria* eterna
de la sua fe' che, come il grido suona,

MOLIN *Rime* 211:

Non de' temer del *ciel* nembo o procella
chi con saggio nocchier dal porto MOVE
se per accorte e generose PROVE
si *vince* il corso di maligna stella.

Quinci, con fama ancor più che mai bella,
spera che gli onor suoi primi rinove
Adria, ch'intento ad *opre* altere e NOVE
per degno Imperator di sé v'appella.

Prendete adunque l'onorata insegna
e dal *favore*, onde ciascun v'addita,
per vero padre de la patria nostra,

mirate augurio de la *gloria* vostra:
ecco il mar queto a navigar v'invita,

[89] Per questo cfr. BOSBACH 2002.

fia sola al mondo e questa è, forse, l'ora.   perch'ogni *grazia* a voi più larga vegna.

Le affinità rimiche e lessicali sono eloquenti. Il fatto che i due testi si occupino altresì dello stesso soggetto insinua per lo meno il dubbio che possano essere stati redatti nella stessa occasione e, forse, costituissero originariamente un dittico. Viene, di conseguenza da chiedersi, per quale ragione il son. 211 sia stato escluso dalla sezione "in materia di stato". La questione ci riporta allo spinoso, quanto delicato, problema dell'autorialità (o meno) dell'intero allestimento. Due sono le principali possibilità del dislocamento: nel caso in cui la responsabilità fosse dei curatori si supporterebbe l'ipotesi di allestimento confuso e disordinato, colpevole di aver impropriamente scisso testi affini al *corpus* di argomento civile; se invece l'esclusione fosse volontà d'autore si supporterebbe l'ipotesi di un'organizzazione tematica originariamente risalente alle scartoffie di Molin e di una sezione "in vari soggetti" nella quale i curatori avrebbero riversato tutti i testi esclusi, per le ragioni più varie, dall'autore.[90] Ammessa l'incertezza, per quale motivo Molin avrebbe dovuto respingere tutti questi sonetti? In assenza di sufficienti ragioni formali, sembra legittima una riflessione almeno nel caso del son. 211 riferito, come si è già detto, ad una spedizione cristiana in procinto di partire per Oriente. Con lo scopo di incoraggiare i propri concittadini nell'impresa, Molin ribadisce la protezione che Dio garantirà loro in quanto fedeli e, addirittura, i due versi conclusivi descrivono la favorevole calma del mare, quasi preludio dell'immaginato esito altrettanto benigno. In realtà la battaglia di Prevesa sancì una grave sconfitta per l'esercito cristiano al punto tale da indurre la Serenissima ad accettare umilianti condizioni di pace. Quindi non si può escludere che Molin abbia ritenuto opportuno scartare un testo ormai inadeguato agli esiti storici.

Nel panorama italiano cinquecentesco l'autore che più di tutti dimostrò un'ammirazione incondizionata per Carlo V fu il trevigiano Agostino Beaziano. Nelle sue *Rime* ci si imbatte in numerosi testi, di insolita varietà metrica, in lode dell'imperatore.[91] Nel *corpus*, il poeta si rivolge anche ad alcuni intellettuali coevi o con la funzione di esortarli a comporre versi d'encomio per il sovrano asburgico o viceversa, nel caso lo avessero già fatto, per manifestare il proprio apprezzamento. Tra i secondi si annovera il nostro:

<u>BEAZIANO *Rime*, c. [B8*r*]:</u>

Molin, mi par che solo Carlo intende
a' nostri dì qual sia la gloria vera,
poi che l'animo spiegha et la bandiera
ove è chi al nostro excidio sempre attende.

Vedete come hor lieto l'arme prende
per levar al gran Turcho, ond'ei non spera,
anzi tutta la nostra terra intera
di porsi sotto 'l piè certo si rende.

Disegno non havea, ch'à fin guidarlo
Solyman non potesse in spatio breve,
se non era il valor del quinto Carlo.

[90] Per il problema cfr. cap. IV *La struttura dell'opera*.
[91] BEAZIANO *Rime*, cc. Aiiii*r*-Cii*r*. Trascrizione interpretativa.

Qual premio darli, qual mercè si deve
d'opra sì generosa, altra, ch'ornarlo
si ch'ogni nome al suo resti al sol neve?

Il sonetto si riferisce in termini celebrativi alla prima impresa africana di Carlo V e al contempo costituisce un dialogo, altrettanto elogiativo, con la produzione lirica di argomento politico proposta da Molin, a cui si rivolge in apostrofe.[92] L'impressione è che Beaziano avesse familiarità con i componimenti del nostro, teoria che – è il caso di sottolinearlo – ci restituirebbe un'ipotesi di datazione dei testi e al contempo ci confermerebbe la loro circolazione manoscritta (per lo meno in area veneziana).[93]

Nonostante l'entusiasmo dimostrato, Molin non si unì al compianto epicedico che seguì il decesso dell'imperatore in data 21 settembre 1558. In verità mancò, per lo meno sullo scenario tipografico italiano, un vero e proprio progetto editoriale di matrice epicedica ma l'importanza dell'evento, data la rilevanza del personaggio, fu motivo di ispirazione lirica per non pochi sodali del nostro, tra cui Bernardo Tasso, Dionigi Atanagi, Annibale Caro, Girolamo Fenarolo e Giuliano Gosellini.[94] Addirittura a distanza di anni anche Luigi Groto, che all'epoca della sua scomparsa aveva solo diciassettenne anni, compose un sonetto funebre, insieme ad un più generico sonetto d'encomio per il suo operato e ad un madrigale per ricordarne la nascita.[95] Sulle ragioni del silenzio poetico di Molin (ma anche di Venier, Gradenigo e Zane) è doveroso tuttavia, in assenza di elementi certi, astenersi.

Prima di congedare il discorso, si dia spazio ad un'ultima considerazione. Sarebbe riduttivo giustificare l'interesse che Molin riservò all'imperatore al solo apprezzamento per l'innegabile impegno perseguito da Carlo V contro il Turco. Per provare a comprendere la mitizzazione di Carlo V si dovrà, forse, valutare anche una ragione di carattere culturale. È risaputo quanto la figura dell'imperatore fosse familiare alla cultura veneziana del periodo e a comprovarlo sarebbero sufficienti anche solo i suoi tre celeberrimi ritratti di Tiziano,[96] per uno dei quali si espresse anche il già citato Massolo.[97] Le connessioni tra Spagna e Venezia, tuttavia, presentano radici più profonde e vantano intrecci culturali a partire, almeno, dagli anni Venti. La corte spagnola di Carlo V fu frequentata da personalità come l'ambasciatore Andrea Navagero, poeta riconosciuto come uno dei principali esportatori della lirica petrarchista italiana in Spagna grazie ai ravvicinati contatti con Juan Boscán.[98] Il soggiorno spagnolo di Navagero (1524-1528)

---

[92] Non mi risulta che Molin abbia elaborato alcuna risposta al componimento di Beaziano. Alla produzione politica del nostro allude anche Giorgio Gradenigo nel sonetto epicedico *A la gran tomba del Molino Amore* (per il quale cfr. MOLIN *Rime* IX).

[93] Non siamo in possesso di dati documentari che comprovino con certezza la conoscenza tra i due poeti, per quanto sia da ritersi molto verosimile. Dato che, nelle proprie *Rime*, Beaziano si rivolge a personalità amiche di Molin come Molza, Aretino, Bembo, Sansovino, Badoer e Dolce.

[94] Precisamente: Bernardo Tasso (*Amori* V 92-97), Atanagi (*A la novella ria di Carlo Quinto* in *Rime di diversi* 1565, vol. I, c. 198*r*), Caro (*Carlo il Quinto fu questi, a sì gran nome* in CARO *Rime*, p. 21), Fenarolo (*Chiude quest'Urna le reliquie sante* in FENAROLO *Rime*, c. 42*v*) e Goselini (*Ne i monti de le spoglie alte* in GOSELINI *Rime*, p. 247).

[95] Rispettivamente GROTO *Rime* I. 205, 174 e 305.

[96] Nel dettaglio: il *Ritratto di Carlo V con il cane* (1533 circa, Museo del Prado – Madrid), il *Ritratto di Carlo V a cavallo* (1548, Museo del Prado – Madrid), il *Ritratto di Carlo V seduto* (1548, Pinacoteca Vecchia – Monaco di Baviera).

[97] Sonetto *Pianse Alessandro Magno solo Apelle* (MASSOLO *Rime*, p. 320).

[98] Per questo cfr. LEFÈVRE 2006, pp. 15-30 (cap. 1.1 *Boscán, Navagero e la "grammatica" di Bembo.* La Carta a la Duquesa de Soma [1542] *come manifesto del petrarchismo spagnolo*).

si rivelò fonte di un proficuo scambio culturale ricordato poi nel *Viaggio fatto in Spagna et in Francia, dal Magnifico M. Andrea Navagiero, fu oratore dell'Illustrissimo Senato Veneto, alla Cesarea Maestà di Carlo V* (Venezia, Farri, 1563).[99] Di una certa importanza fu anche Diego Hurtado de Mendoza,[100] ambasciatore cesareo a Venezia tra il 1539 e il 1547, anni in cui ebbe modo di frequentare quotidianamente soprattutto Pietro Bembo e Lodovico Domenichi il quale, è cosa nota, gli dedicò il primo libro delle *Rime di diversi* (1545). Un altro ambasciatore il cui ruolo non è secondario nel nostro discorso fu Federico Badoer, attivo presso la corte spagnola tra il novembre del 1554 e il febbraio 1557. Proprio nel 1557, al suo ritorno dalla Spagna, Badoer fondò l'Accademia della Fama, i cui membri non dimenticarono la figura di Carlo V nel redigere i due famosi cataloghi per la *Fiera* libraria di Francoforte, del 1559, dove l'imperatore è indicato quale dedicatario di un'opera di argomento militare.[101] In più, nella *Somma delle opere* (1558) è segnalato l'intento di pubblicare «un volume di tutte le espeditioni fatte da Carlo V Imperatore, diviso in XXIIII libri, dove sono descritte non solamente le deliberationi delle imprese, le fattioni, i stratagemi, et l'arti usate con gli avversari, e molte altre adoperate in diversi tempi da altri Imperatori, e capitani; ma le cagioni, che hanno mosso l'una parte e l'altra a prender l'armi, con la descrittione di molti paesi, città, e popoli, e de' costumi, et origine loro» (c. P2*v*), opera mai data alle stampe e rimasta ad un solo stadio intenzionale. Non sfugga, infine, che Molin figura nelle vesti di dialogante nel *Dialogo politico* di Gian Maria Memmo, il cui orientamento filo imperiale è dichiarato nella dedicatoria a Massimiliano d'Austria, vero e proprio encomio della casata e compianto nella memoria di Carlo V.[102] Senza commettere l'errore di confondere le posizioni ideologiche espresse dal *personaggio*-Molin con l'effettivo pensiero di Molin-*agens*, vale comunque la pena sottolinearne la presenza attiva in un'opera nella quale «vengono enucleati gli ideali politici e culturali di una parte del patriziato veneziano che costituiva quell'aristocrazia, filo curiale e filo imperiale».[103]

V. 3. 5 *Il mito di Venezia*

Si potrebbe quasi asserire che Molin abbia avuto tre patrie: l'Europa (ad intendere l'Occidente cristiano), l'Italia (in opposizione alle pressioni franco-imperiali) e soprattutto Venezia. In

[99] Non si ometta nemmeno il nome di Nicolò Tiepolo, ambasciatore presso Carlo V nel 1530; in assenza di una voce biografica Treccani rimando al profilo biografico proposto in *Rime di Nicolò e Jacopo Tiepoli*, Venezia, Picotti, 1829, pp. 5-10: 6.
[100] Per gli interessi poetici di Mendoza cfr. LEFÈVRE 2006, pp. 101-109 (cap. 2.3 *La tipografia veneziana e don Diego Hurtado de Mendoza [1539-1547]: tra diplomazia e letteratura*) e PASTORE 2007.
[101] Nel catalogo *Fiera* in italiano: {B1*v*} a Carlo Quinto Imperatore. Dove con vivacissime ragioni et giudiciosi modi. Nel catalogo *Fiera* in latino {*4*v*-**1*r*} ad Carolum V Imperatorem < et ad Serenissimum Galliae Regem > in qua studiosissime, ac novo quodam Christiani artificii genere.
[102] All'imperatore Memmo dedicò la prima stesura manoscritta del dialogo filosofico-astronomico *Tre libri della sostanza et forma del mondo*, ricevendone in cambio il titolo di cavaliere. L'opera fu poi pubblicata, nel 1545 e per i tipi di Farri, con dedica a Diego Hurtado de Mendoza.
[103] Cit. da L. ROBUSCHI, *Introduzione* in MEMMO *Dialogo politico,* p. 11. I partecipanti, oltre a Molin, sono: Bernardo Navagero, ambasciatore di Venezia presso la Santa Sede; Fernando Ruiz de Castro, ambasciatore cesareo; il cardinale Alvise Corner e Federico Corner, commendatore di Cipro all'Ordine di Malta; Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia; Girolamo Foscari, vescovo di Torcello; Zaccaria Dolfin, vescovo di Lesina; Bernardo Salviati, priore di Roma dell'Ordine di Malta e Pietro Giustinian, storico veneziano. Per l'avvicinamento a posizioni filo imperiali da parte dei patrizi menzionati nel *Dialogo* rimando a AMBROSINI 1984.

realtà, e prevedibilmente, solo a quest'ultima l'autore riservò versi di sincera e appassionata ammirazione. Le ragioni alla base di tanto apprezzamento vertono soprattutto attorno all'esaltazione della sua *libertà*, riconosciuta dall'autore come un'eccezionale peculiarità esclusiva della propria città natale. È opportuno, tuttavia, provare ad inquadrare più adeguatamente il significato di tale prerogativa e lo sfondo culturale di un simile plauso, che si vedrà essere polifonico e per nulla riducibile alla sola iniziativa del singolo.
In prima battuta, non è irrilevante osservare che una tale lode si intreccia necessariamente anche con la materia storico-politica del *corpus*. In questa prospettiva, l'elogio della libertà veneziana – ma più in generale occidentale – assume quasi una funzione di contraltare alla tanto temuta oppressione ottomana e, coerentemente, l'impresa di Carlo V è presentata proprio come una missione finalizzata a rendere «*libero* 'l mondo d'ogni fero oltraggio» (son. 144, 11), svincolando così le popolazioni sottomesse dalla loro schiavitù fisica e religiosa.[104] Quest'ultima postura si allinea alla convinzione, sempre più diffusa alla metà del XVI secolo, che fosse necessario preferire una conversione religiosa del nemico musulmano rispetto alla sua sottomissione militare, in quanto la vera e auspicata conquista spirituale doveva rappresentare un atto di liberazione dell'anima piuttosto che un'imposizione armata. Il contrasto oppositivo fra libertà degli uni e prigionia degli altri si ripropone anche nella canzone 153. Il testo consiste in un accorato appello per la difesa della libertà di Venezia e dell'Italia dalle pressioni nemiche, evocate chiaramente fin dalla prima stanza:

> Ma perché l'odio antico, onde argomento
> prese il tuo mal, non ti nasconda il vero,
> il dritto senso a te chiama e ripiglia,
> e seco ti consiglia
> ch'almen l'avanzo di cotanto impero
> non cada sotto fren barbaro e fero,
> onde calano al pian genti sì strane,
> *ch'una di molte, in te, sola rimane*
> *con vera libertate, invitta donna,*
> *del latin nome ancor salda colonna*. (canz. 153, 9-18)

Sembra lecito scorgere, ai vv. 16-18, un'allusione a Venezia, presentata per il tramite di un profilo femminile coerente con una prassi attestata anche in altre occasioni del *corpus* (*fanciulla*, *reina*, *donna*, *pastorella*…). Per quanto la personificazione di realtà politiche con identità femminee risponda ad una tradizione letteraria consolidata, dietro a quella di Venezia sembra consentito scorgere anche un riferimento alle sue presunte origini mitiche. L'associazione tra la dea Venere e Venezia – la cui effettiva assonanza linguistica supportava una spiegazione pseudoetimologica al tempo diffusa – risale ad una delle molte leggende medioevali a proposito della fondazione della città secondo la quale si attribuiva ai Troiani, protetti dalla dea dell'amore, il merito di aver eretto Venezia. In più la città, al pari di una nuova Afrodite, affiorava dall'acque e si ergeva maestosa, forte di una bellezza unica al mondo. Il leggendario, ed encomiastico, accostamento tra Venezia e Venere si accompagnava spesso con l'inclusione anche di un'altra divinità olimpica ovvero Marte – al quale non a caso si rivolge anche il nostro evocandolo in qualità di protettore della città nella canzone *Vergine bella, nata in mezzo l'acque* (ai

[104] «Così il mio bel pensier mostrommi aperto / liete, d'intorno a le Affricane arene, / *le genti serve, tolte a le catene*, / il gran Carlo inchinar di tanto merto» (MOLIN *Rime* 144, 1-4).

vv. 12-13). Una simile "divinizzazione urbana", oltre a ribadire ancora una volta lo splendore senza pari e la natura militarmente invitta di cui Venezia si auto-fregiava, andava di pari passo con la convinzione tutta veneziana di godere di un'eccezionale predilezione divina (canz. 152, 14-15). Infatti, nell'idealizzazione che la città elabora di sé stessa, il favore divino è l'unica risposta capace di rendere conto di meraviglie quali l'eccezionalità della sua ubicazione e della sua libertà, entrambi elementi ricorrenti nella letteratura in lode della Serenissima.[105] Secondo Molin, la libertà sarebbe il principale elemento in grado di contraddistinguere la propria città da ogni altra realtà politica coeva.[106] La maestria nel tutelare la propria libertà, nonostante le tensioni contemporanee, è motivo di uno stupore talmente compiaciuto che nel congedo della canzone 152 il poeta arriva a indicare Venezia quale l'unica realtà politica davvero in grado di preservare il valore e l'onore non solo dell'Italia ma dell'intera cristianità:

> Canzon, dirai ch'alta pietà m'infiamma
> e la donna real, ch'io desto e canto,
> bilancia il mondo e signoreggia intanto,
> chiara più ch'altra in questa etate acerba,
> e di Cristo e d'Italia il pregio serba. (canz. 152, 221-225)

La presentazione di Venezia quale baluardo della cristianità, tenuto conto invece dell'effettivo ruolo della Serenissima in relazione all'ingresso in Italia di posizioni religiose eterodosse, ha l'effetto di sottolineare inevitabilmente il carattere retorico della celebrazione lirica, di intento fortemente autolegittimante. Lo smisurato amore patrio di cui Molin dà prova, congiunto all'encomio per l'osannata libertà veneziana, non costituisce un'esclusiva del capitolo politico ma è riconoscibile anche in due *loci* della sezione "in vari soggetti", che forse è di qualche utilità trascrivere in questa sede:

> Qui più ch'altrove e intorno ogni suo lido
> sparge il Ciel seme ond'have il terren nostro
> *libertà cara e viver dolce e fido*. (son. 210, 12-14)

e

> ché *l'alma libertà ch'Adria difende*
> *mill'anni invitta, a cui tornar m'appago,*
> tuo pregio scema e lei più cara rende. (son. 221, 12-14)

Nel primo caso, Molin tenta di persuadere Tullia d'Aragona a prolungare il proprio soggiorno a Venezia, eletta a meta ideale dove vivere. Nel secondo al ritorno da un significativo soggiorno romano l'autore, sviluppando un raffronto tra l'*Urbs* e Venezia, scorge proprio nell'«alma

---

[105] Segnalo che ho in corso di scrittura uno studio dedicato al mito della libertà veneziana nella lirica cinquecentesca di area veneta.

[106] «Te qui volse fondar l'eterna cura / per città rara a cui nulla simiglia / e per refugio de la gente afflitta, / ché d'ogni oltraggio in te viva sicura, / qual n'avrà il mondo essempio e meraviglia, / quand'ei vedrà la tua virtù descritta, / *ché quella libertà servasti invitta*, / onde il tuo seme mai non fu turbato, / or che tanto l'Europa teme e langue / fra guerra, foco e sangue, / pregio non men di quel chiaro e lodato, / che del regno acquistato a te perviene, / pronta in trattar però la spada, aperta, / dove periglio alcun del tuo ben vada» (MOLIN *Rime* 152, 181-194).

libertà» lagunare il motivo capace di provare la superiorità dell'una sull'altra.[107] Appare sempre più chiaro che quest'acclamata libertà non sia riducibile ad un'opposizione alla minaccia ottomana ma si debba inquadrare piuttosto all'interno di un più generale processo di mitizzazione di Venezia, alla cui retorica celebrativa ricorsero gran parte degli interpreti del *milieu* moliniano, a partire dagli immancabili Domenico Venier, con l'ottava lirica *Gloriosa felice alma Vinegia*,[108] Dionigi Atanagi autore del sonetto *Alma città, del mar sposa, et reina*,[109] Lodovico Dolce autore del sonetto *Donna del mar, aventurosa terra*.[110] La più famosa opera in lode della Serenissima, però, senz'altro coincide nella nota, quanto monumentale, *Venetia, città nobilissima et singolare* di Francesco Sansovino (Venezia, Curti, 1581), destinata a continue ristampe nei decenni successivi. La città è descritta come «meraviglia delle meraviglie», eccezionalità a cui concorsero più condizioni, a partire dalla singolare ubicazione sull'acqua[111] e, appunto, il fascino per la sua libertà:[112]

> onde non nacque mai né morì in Venezia alcun cittadino che non nascesse e morisse *libero.*

L'elogio di Sansovino non è un caso isolato e vanta occorrenze simili in quasi tutti gli interpreti della letteratura veneziana di metà secolo.[113] Proviamo a scorrere qualche esempio. Bernardo Cappello, nonostante l'esilio a cui fu condannato nel 1540, continuò a manifestare un sincero

---

[107] Il confronto tra Roma e Venezia, a vantaggio della seconda, rappresenta uno dei motivi più diffusi nella poesia in lode di Venezia. È, ad esempio, alla base anche dell'epigramma di Sannazaro *De mirabili urbe Venetiis* (*Epigr.* I, 36 in FRISON 2011), in cui Nettuno, dopo aver chiesto a Giove di confrontare Roma con Venezia, conclude che la prima è stata costruita dagli uomini, la seconda dagli dei. Sempre Sannazaro si cimentò nello stesso tema anche nell'epigramma *De venetorum signis* (*Epigr.* II, 37 in FRISON 2011).

[108] Assunta l'importanza di Venier nell'orizzonte lirico di Molin, ho scelto di riportare i versi della stanza: «Gloriosa felice alma Vinegia, / di giustizia, d'amor, di pace albergo, / che quante altre Città più 'l mondo pregia, / come prima d'onor ti lasci a tergo; / ben puoi tu sola dir cittade egregia; / stando nell'acque infin al ciel io m'ergo. / Poiché ti serba ancor l'eterna cura / Vergine oltra mill'anni intatta e pura» (VENIER *Rime* 198). Ricordo anche le *Stanze in lode di Venegia* di Iacopo Tiepolo in TIEPOLO *Compositioni*, cc. Aii*r*-Bvii*r*.

[109] In *Rime di diversi* 1565, vol. I, c. 196*r* (si ricordino i vv. 12-14 «Così 'n te pace, et *libertate* abonde / copia, et letitia, et l'altre lor compagne: / et la tua gloria a par del Sol risplenda»).

[110] Edito nell'edizione veneziana del 1548, per i tipi di Guadagnini, a c. Aii*v*, il sonetto segue la dedicatoria al doge Andrea Gritti.

[111] Lo stupore meravigliato per una città capace di ergersi sull'acqua è espresso anche nelle stanze *Della città che per miracol siede* di Parabosco (*Rime*, cc. 19*r*-21*v*) e nel noto epigramma *De mirabili urbe Venetiis* di Sannazaro (*Epigr.* I 36 in FRISON 2011). Segnalo che Lodovico Dolce propose un volgarizzamento dell'epigramma di Sannazaro nel suo *Dialogo della pittura* e informa che «il medesimo epigramma fu leggiadramente tradotto in un sonetto dal virtuosissimo giovane M. Giovanni Verdezotto, il quale molto di Pittura dilettandosi, l'accompagna con le lettere, alle volte ancora egli disegnando e dipingendo» (DOLCE *Dialogo della pittura*, cc. 26*v*-27*r*). Non sono riuscita a identificare il sonetto di Verdizzotti. Sannazaro espresse un encomio di Venezia, unica ed esempio di libertà e civiltà, anche nella prima elegia del terzo libro, ai vv. 93-100.

[112] SANSOVINO *Venetia città nobilissima e singolare*, vol. I, c. 2*v*.

[113] Il tema investe anche la letteratura in dialetto veneziano. A titolo esemplificativo basti ricordare la piscatoria *O donzelletta che in le acque insalàe* di Andrea Calmo (CALMO *Rime*, *Pescatorie* 6, pp. 124-126), dove confluiscono moduli ricorrenti quali l'eccezionalità topografica e il legame indissolubile con i commerci marittimi, aspetti che fanno sussultare il poeta: «Ah, dolce fia de Giove, alma Veniesia, / che quei che no te vede no t'apresia!» (vv. 68-69). Di qualche interesse è anche il sonetto caudato *Sti bei palazzi, e sti bei portegale* e rifacimento del sonetto *Questi palagi e queste logge or colte* di Marco Tiene (in MAGANZA *Rime*, vol. I, c. G3*v*).

apprezzamento verso la propria patria, espresso pure in un sonetto dedicato al cardinale Ranuccio Farnese di passaggio a Venezia:[114]

> Quanto d'havervi fia contenta et lieta
> Venetia mia nel suo honorato seno,
> altrettanto anchor voi di gioia pieno
> *vivrete vita in lei libera et queta.*
>
> Sì m'apra in segno amico alto pianeta
> dopo tante atre notti un dì sereno,
> ch'a l'amate acque, al dolce mio terreno,[115]
> la mia fé mi richiami et la sua pieta.

L'affetto per Venezia emerge da una precisa, quanto un po' scontata, scelta aggettivale sempre positiva (vv. 2, 7 e 12) e da un ridondante uso di possessivi che restituisce l'impressione di voler rimarcare il proprio legame di appartenenza alla Serenissima nonostante il suo forzato allontanamento (vv. 2, 7, 8, 11 e 12). Ai vv. 3-4, un po' nostalgicamente, il poeta ricorda il privilegio di poter vivere una vita libera a Venezia, con toni in fondo non dissimili da quelli proposti da Molin in son. 210, 14. L'esaltazione della libertà patria è cruciale anche nelle rime di Magno. In particolare nella canzone *Pur m'apri, o Febo il desiato giorno* l'autore ribadisce a gran voce l'amore nutrito per Venezia e la eleva a «porto di libertà» (v. 40), appellativo nel quale si intrecciano sia un'allusione alla dimensione marittima veneziana che, ancora una volta, alla sua libertà.[116] Quest'ultima è motivo di vanto da parte dei veneziani per nascita, ma incontra anche l'apprezzamento dei "veneziani acquisiti",[117] primo fra tutti Bernardino Ochino che in una predica ai Frari, nel 1539, definì la città ultimo baluardo della libertà italiana. Eloquente è la testimonianza del piacentino Lodovico Domenichi, attivo nella Serenissima soprattutto tra gli anni Trenta e Quaranta, nel sonetto in lode della propria vita veneziana:[118]

> Qui, dove il ciel dispensa eterna pace
> di che agli altri paesi è tanto avaro,
> d'Adria nel seno aventuroso e chiaro
> *in cui la libertà secura giace.*

Anche per Pietro Aretino, attivo in laguna dal 1527, la città si rivelò un ambiente ideale per la sua attività intellettuale. L'entusiasmo fu tale da spingere il poligrafo a comporre alcune ottave in lode di Venezia e, addirittura, a dare ad una delle proprie figlie il nome di Adria in segno di

---

[114] CAPPELLO *Rime* 238, 1-8.

[115] Non sfugga l'accostamento, al v. 7, tra l'acqua e la terra, preludio di una totalità che confluisce per l'appunto nell'«alma mia *patria*» del v. 12.

[116] «Tu giusta e saggia e pia; / tu d'ogni alta virtù trionfo e palma; / tu vergine e reina invitta ed alma, / porto di libertà, specchio d'onore, / e tal che chi di te nasce entro il seno, / paradiso terreno, / fa dubbiar qual sia grazia in lui maggiore: / o 'l nascer uom nel mondo, o l'aver nido / in sì felice e glorioso lido» (MAGNO *Rime* 87, 37-45).

[117] Senza cadere in tentazioni anacronistiche, ci si limiti a ricordare che anche Petrarca in un paio di lettere definì Venezia come unico rifugio dei giusti e casa di libertà, pace e giustizia (PETRARCA *Seniles* IV, 3); per la questione vd. CARACCIOLO ARICÒ 2001.

[118] DOMENICHI *Rime* 111, 1-4.

gratitudine verso la città.[119] Inoltre è risaputo che, giunto a Venezia, rielaborò la *Cortigiana*, nella cui seconda stesura, andata a stampa per i tipi di Marcolini nel 1534, compare l'inserimento di un vero e proprio panegirico veneziano, tra le più importanti novità rispetto alla precedente redazione:

> FLAMINIO: Io me ne andrò forse a Vinegia, ove sono già stato, et arricchirò la povertà mia *con la sua libertade*, che almeno ivi non è in arbitrio di niun favorito, né di niuna favorita di assassinare i poverini; perché solamente in Vinegia la Giustitia tien pari le bilancie; […] e chi dubita del suo merito guardi in che maniera Iddio la essalta; e certamente ella è la Città Santa, et il Paradiso terrestre. […]
> VALERIO: Tu di bene, et oltra ciò le vite ci sono più sicure e più lunghe che non sono altrove, ma rincresce il passare il tempo a chi ci sta.
> FLAMINIO: Perché?
> VALERIO: Per non ci essere la conversatione di vertuosi e di galanti uomini che è qui.
> FLAMINIO: Tu lo sai male: i vertuosi sono ivi, e la gentilezza delle persone è a Vinegia, et a Roma la villania et l'invidia. […] Dov'è la pace, se non in Vinegia? Dove è lo amore, se non in Vinegia? Dove l'abondanza, e dove la carità, se non in Vinegia? […] Che più? Il degno Iacobo Sansavino ha cambiato Roma per Vinegia, et saviamente: perché, secondo che dice il grande Adriano padre del la musica, ella è l'Arca di Noè.[120] (*Cortigiana*, Atto III, scena vii)

La libertà di espressione e di pensiero, congiunta alla possibilità di un asilo politico, si affianca ad una rimarchevole concentrazione di intelletti che rende la città non inferiore a nessun'altra. Una *laudatio* molto simile figura anche in un sonetto di Lodovico Paterno:[121]

> Adria, ch'in mezo l'onde Italia honora,
> *poi ch'in una città sola s'attene*
> *la libertà d'Italia*, et ogni spene
> di ricovrar l'antico imperio ancora.
>
> Quant'è felice, et quanto d'hora in hora
> fa le sue rive di trofei ripiene,
> tanto col gran Leon frena et sostene,
> et vincitrice al ciel più poggia ognihora.
>
> Quant'ancor più felice è, ch'un divino
> Bembo produsse, un glorioso Bembo,
> Bembo fra rari il più famoso et raro.
>
> Hor Manutio, Venier, Dolce, et Molino,
> duo Gradinichi, Zane, et Badoaro
> tiene, et Capello entr'al ceruleo lembo.

---

[119] Segnalo anche il componimento in ottave encomiastico *Quel ch'ebbe in ascendente l'Evangelo*, pubblicata in QUARTI *Quattro secoli di vita veneziana*, I, pp. 27-29.
[120] Il compositore fiammingo Adrian Willaert (1490 – 1562), trasferitosi a Venezia nel 1527 fu maestro di cappella alla Basilica di San Marco, nonché fondatore della scuola veneziana. Non ci è pervenuta alcuna prova circa la veridicità dell'affermazione a lui attribuita e ci si dovrà, per tanto, accontentare della testimonianza di Aretino.
[121] PATERNO *Rime*, p. 469.

Anche nei versi del poeta napoletano, esterno al cenacolo veneziano per quanto fortemente in contatto con esso, si attribuisce a Venezia il merito di custodire l'onore italiano soprattutto perché ne preserva innanzitutto la libertà (v. 3). Dopo aver elogiato il carattere militarmente vincente della città, l'autore scivola in un apprezzamento culturale soprattutto letterario: al culto per il cardinale della prima terzina segue, ben riconoscibile, il profilo del circolo veniero nell'ultima.[122]

Un'ipotetica rassegna dedicata all'immagine ideale di Venezia, per quanto interessante e capace di includere anche nominativi illustri quali Tommaso Campanella,[123] non risponde eppure al proposito di questo contributo.[124] Mi preme, piuttosto, tentare di mettere in discussione il significato di questa presunta *libertà*, provando innanzitutto a chiedersi in che rapporto questa rappresentazione si ponga con l'effettiva realtà storica. Non è scorretto affermare che, nello scenario politico del XVI secolo, Venezia costituisse un *unicum* eccezionale, principalmente in virtù di due fattori: il minore controllo papale – la città rappresentò, non a caso, un canale importante per l'affermazione in Italia delle correnti protestanti – e l'assenza delle dinamiche di corte. Venezia era una repubblica oligarchica, dove il Doge (anche detto 'principe') non era nominato per nascita o per diritti ereditari, bensì per elezione.[125] Oltre a ciò, senza cadere in fragili banalizzazioni, la libertà di pensiero garantita dalla Serenissima era effettivamente tra le migliori che le corti italiane del tempo potessero offrire.[126] La maggiore libertà d'espressione, congiunta alla sua relativa autonomia politica, spiegano abbastanza facilmente perché la città divenne non di rado un riparo per coloro che erano rimasti coinvolti in pericolosi giochi di potere.

La singolarità della struttura politica veneziana conobbe apprezzamenti nella letteratura storiografica locale,[127] ma ancora una volta non mancarono pareri positivi da parte pure dei

---

[122] Non passi inosservato l'impiego del cognome *Bembo* come parola-rima, secondo un uso attestato anche in Dolce (*Carlo mentre ch'a noi s'ascose il Bembo* [: nembo: lembo: grembo] in *Rime di diversi* 1550, c. 114*r*), Venier (*Tosto ch'udì, che spento era il gran Bembo* [nembo: lembo: grembo] in *Rime di diversi* 1550, c. 194*r* [VENIER *Rime* 128]) e Atanagi (*Poi che'l famoso, et honorato Bembo* [: grembo: nembo: lembo] in *Rime di diversi* 1552, vol. I, p. 344). Per ragioni di cronologia è verosimile che Paterno si sia ispirato ai sonetti dei veneziani.

[123] Alcuni decenni più tardi anche Tommaso Campanella arrivò a spendere parole simili ai poeti citati: «Nuov'arca di Noè che mentre inonda / l'aspro flagel del barbaro tiranno / sopra l'Italia, da l'estremo danno / serbasti il seme giusto in mezzo all'onda. // Qui di discordia e di servitù immonda, / inviolata, eroi che ponno e sanno / produci sempre: onde a ragion ti fanno / Vergine intatta, e madre alma e feconda. // Maravaglia del mondo, pia nepote / di Roma onor d'Italia e gran sostegno, / de' principi orologio e saggia scuola: // per mai non tramontar, se', qual Boote, / tarda in guidare il tuo felice regno, / di libertà portando il pondo, sola» (CAMPANELLA *Rime* 38).

[124] Rimando ad un mio futuro articolo il compito di approfondire la questione nella letteratura veneziana cinquecentesca, estendendo la campionatura testuale anche alla novellistica, all'epica e all'epistolografia coeva.

[125] Il Doge, massima magistratura politica veneziana, a tutti gli effetti consisteva in una sorta di sovrano elettivo in carica fino al sopraggiungere della morte.

[126] A rigore si precisi che non mancarono casi, tuttavia, di allontanamenti da Venezia (come quello imposto a Antonio Brucioli nel 1548) e i tempi non impedirono che fosse istituita anche in laguna nel 1547 una sede inquisitoriale, la magistratura dei Tre Savi sopra l'eresia.

[127] Meritano di essere almeno menzionati gli sforzi cronachistico-storiografici di Marin Sanudo, autore dei *Diarii*, cronaca in cinquantotto volumi dedicata alla storia di Venezia tra la fine del XV secolo e il 1530. Il Senato di Venezia incaricò, però, Andrea Navagero di redigere la storia di Venezia, operazione che non riuscì a portare a termine per il sopraggiungere della morte del 1529. Gli succedette, quindi, Pietro Bembo che congedò alle stampe la *Historia veneta* (1551), poi tradotta dallo stesso in italiano (*Istoria viniziana*). Il lavoro del cardinale fu poi portato avanti dal veneziano Paolo Paruta nella *Istoria Veneziana* (1605), che copre gli anni dal 1513 al 1551. Sempre Paruta fu autore del *Dialogo della perfezione della vita*

non veneziani. Per esempio oltre all'ammirazione del fiorentino Giannotti, che delineò il profilo dello stato perfetto ispirandosi soprattutto al modello lagunare,[128] è risaputo che agli occhi di Guicciardini il governo veneziano appariva «per una città disarmata […] così bello come forse mai avesse alcuna republica *libera*».[129] A questa idealizzazione concorse la circolazione, fin dagli anni Trenta e in forma manoscritta, del *De magistratibus et republica Venetorum* di Gasparo Contarini (Parigi 1543), testo principe della letteratura politica su Venezia, in cui la città è presentata come modello di ottimo Stato in senso assoluto, monumento di saggezza, efficienza, di vita civile ed etica.[130] A lato di questa peculiarità politica non è del tutto superfluo rammentare che a metà Cinquecento la Serenissima, tra le città più popolose del suo tempo, era anche la capitale dell'editoria europea e rappresentava un forte polo di attrazione culturale da parte di numerosi intellettuali e artisti forestieri.[131] La componente straniera – spesso organizzata in suddivisioni interne come gli Schiavoni, i Greci, gli Olandesi, gli Albanesi *etc.* – interessava sia residenti, mercanti e viaggiatori, preludio di un fenomeno turistico sempre più evidente tra XVII e XVIII secolo, che aveva il merito di favorire una spiccata circolazione di idee.[132] Agli occhi dei nostri autori Venezia doveva risultare «un grosso agglomeramento urbano, come un porto, una potenza mercantile e un centro economico, come la capitale di un dominio coloniale e d'uno Stato di terraferma, come una città ricca e potente»[133] divenuta, si potrebbe tranquillamente aggiungere, epicentro di una fertile stagione intellettuale fondamentale per la storia culturale italiana, condizione privilegiata di cui gli intellettuali del tempo pare si fossero accorti.

Senza dubbio la letteratura dell'epoca contribuì attivamente al processo di promozione e idealizzazione di Venezia, celebrata sempre positivamente dai suoi cantori anche con lo scopo di eternarne consapevolmente un'immagine sublimata.[134] In altri termini, queste prove liriche concorsero senz'altro alla rappresentazione che Venezia ha voluto consegnare di sé e non andranno per tanto confuse con prove storico-documentarie. Sventato il rischio, rimane

---

politica (1579), della *Storia della Guerra di Cipro* (1599) e dei *Discorsi Politici* (1599), dedicati alla struttura del governo veneziano. Infine, Bernardo Cappello, nel sonetto *Quanto d'havervi fia contenta et lieta* (*Rime* 238), esprime il desiderio di proseguire le orme di Bembo in una scrittura storiografica di Venezia. L'iniziativa fu esortata anche da Molin nel son. 205.

[128] Il dialogo *Dalla Repubblica de' Viniziani* (Roma, Antonio Baldo, 1540) è ambientato in una stanza appartata della casa di Pietro Bembo e alla presenza di Girolamo Querini, con interlocutori Trifon Gabriele e Giovanni Borgherini (presso il quale Giannotti fu effettivamente ospite durante un soggiorno tra Padova e Venezia tra il 1526-1527). Osserva Gaeta che «Venezia, per Giannotti, offriva l'esempio concreto e attuale di un vivere libero in un momento in cui la libertà a Firenze era conculcata e in tutta la penisola italiana era minacciata da potenti forze esterne: questa sua immagine di oasi di libertà fu consegnata appunto da Giannotti al pensiero politico dell'Europa del Cinquecento» (cit. da GAETA 1984, p. 446).

[129] GUICCIARDINI *Dialogo del reggimento,* libro secondo, p. 156.

[130] Per uno studio sul rapporto tra la visione idealizzata di Venezia e la coeva teorizzazione repubblicana cfr. SILVANO 1993.

[131] «Nella necessità di ospitare chi viene da fuori, mercanti, turisti, diplomatici e potenti della terra, sudditi, alleati o pellegrini di passaggio, la città costruisce la propria forza e la capacità di rinnovarsi» (cit. da CALABI, p. 722). Per il tema vd. anche FEDALTO 1984.

[132] Per esempio: «Venezia […] era decisamente un "luogo" turistico tra i più cosmopoliti ed attrezzati (l'unico, notava nel 1518 l'inglese R. Torkyngton, dopo Parigi, dove gli era stata rivolta la parola in inglese quasi al primo approccio, mentre l'efficiente "macchina" del fondaco dei Tedeschi garantiva alloggio ed assistenza ai forestieri di nazionalità germanica) del Cinquecento» (cit. da AZZI VISENTINI 1980, p. 71).

[133] Cit. da CROUZET-PAVAN 1996, p. 579.

[134] Per un utile studio del fenomeno, per quanto riferito al XVII secolo, rimando a DOGLIO 1984.

comunque il fatto che i testi prima menzionati non furono redatti su commissione né in coincidenza di una precisa occasione pubblica. Le lodi per la sua libertà, *topos* quasi imprescindibile di tutta la retorica encomiastica veneziana, furono di buon grado accolte da molti membri della comunità intellettuale locale pure in circostanze non ufficiali, al punto da diventare a tutti gli effetti uno dei motivi ricorrenti della lirica lagunare del periodo. Di qualche interesse per la nostra analisi è un sonetto di Luigi Groto, nel quale il poeta immagina di dare voce ad una Venezia personificata intenta ad auto-lodarsi.[135] Come ha già ricordato Barbara Spaggiari, l'autore avrebbe partecipato – forse proprio con il sonetto in questione, ma non è cosa certa – ad una silloge poetica in lode di Venezia allestita da Domenico Venier in risposta ad un sonetto di Trissino contro la città, operazione editoriale di cui però sono andate perse le tracce.[136] Per quanto si abbia già avuto modo di sottolineare il carattere corale della scrittura poetica veneziana e la conseguente trasversalità di *topoi* poetici, ritengo che in questo caso sarebbe improprio ridurre l'intero fenomeno lirico finora illustrato ad una sola ricorrenza tematica fondata su un bagaglio retorico indubbiamente uniformato e standardizzato. Dietro a questi testi si profila, piuttosto, una comunità intellettuale per lo più animata da un volontario impegno civile e consapevole di contribuire alla costruzione di un condiviso mito veneziano, meritevole di elevare anche, e di riflesso, coloro che ne facevano parte. Questa generale idealizzazione si accorda, in ogni caso, con il compito di definire l'*idea* di Venezia, necessità alla quale la letteratura ha senz'altro cercato di rispondere.

Se è vero, quindi, che i poeti veneziani contribuirono a consolidare il mito veneziano, è vero anche che a loro volta ne furono influenzati. A Franco Gaeta bisogna attribuire il merito di aver studiato per primo la questione del mito di Venezia, soffermandosi per lo più sul legame tra realtà oggettiva e narrazione in rapporto all'orizzonte ideologico degli ambienti socio-culturali locali.[137] L'idealizzazione di Venezia si fonda essenzialmente sulla sua *singolarità*, concetto che affianca all'*eccezionalità* un'implicita idea di *unicità*. Al contempo il culto veneziano, però, convive con un'intrinseca *duplicatio*. Infatti, la città non mancò di definirsi per il tramite di un rispecchiamento in altre realtà politiche e presentandosi di volta in volta come la *Nuova*

---

[135] Trascrivo i versi 1-8: «Felice fui dapoi che in su queste acque, / onde librata e cinta io son d'intorno, / con gioia, e meraviglia apparvi il giorno / che al gran rettor delli hemisperii piacque. // Felice, poiché in me giamai non giacque / la libertade antica, ove io soggiorno, / felice, poiché in me stuolo sì adorno / di tanti re, tante reine nacque» (GROTO *Rime* II. 154).

[136] Cfr. L. GROTO *Le opere* in ID. *Le Rime*, vol. I, p. XLVI. Di questo ci informa Luigi Groto in una missiva, del 30 agosto 1565, rivolta al reverendo Don Iacopo Mistri in Adria: «[…] La seconda per mandarvi il sonetto contra Vinegia da auttor incerto, non di meno stimassi di messer Giorgio Trissino bresciano, padre della Sofonisba, e della Italia illustrata, mandato fuori a contemplatione, e forse ad istanza del Conte Ferrante [= Ferrante Tassoni Estense], datomi dalla Illustre Signora Lucrezia Manfrona Gonzaga, a cui rispondono tutti i dotti d'Europa, e risposte raccoglie il Veniero. Mandolo con la mia risposta, accioché (se vi pare) vi aggiungiate voi anchora la vostra. […]» (cit. da GROTO *Lettere famigliari,* p. 78). In più, in una lettera rivolta ad Angelo in Rovigo (probabilmente Angelo Ingegneri), del 4 settembre 1565, Groto allega due sonetti «rozzi, ruvidi, rugginosi, scabbri, sprezzati, ed incolti ch'io soglio mandar fuori a spese della mia vergogna et a incitamento dell'altrui riso. L'uno perché vostra signoria veggia e lo amendi, e giudicandolo degno di tanto pregio, li risponda. L'altro, ch'è in risposta a quel contra Vinegia, accioché vostra signoria il mandi al magnifico Veniero, poiché questa strada mi par la più diretta, la più certa, la più honorata, per la quale i miei versi andranno accompagnati da maggior auttorità […]» (cit. da GROTO *Lettere famigliari,* pp. 81-82). Non ci sono, sfortunatamente, pervenuti i testi di modo da poterli identificare nel suo *corpus* di *Rime*.

[137] Per lo studio rimando a GAETA 1961; ma per la questione segnalo anche BENZONI 1991 e SCHREINER 2006.

Atene, la *Nuova* Gerusalemme, la *Nuova* Costantinopoli e la *Nuova* Roma.[138] Oltre a voler individuare ovviamente una connessione con città fortemente idealizzate dalle quali attingere un carattere epico, non è secondaria nemmeno l'insistenza sull'importanza della *novitas*: Venezia vuole presentarsi come una realtà innovativa, tesa al progresso, che guarda al futuro e non fonda sé stessa (solo) su un passato glorioso ma su un presente vincente (senza rinunciare però a supposte e nobilitanti origini lontane nel tempo).
Recuperando il concetto chiave della libertà è di qualche interesse che anch'esso trovi un proprio fondamento nella mitografia che Venezia ha definito per sé stessa. Le presunte origini troiane e il presentarsi quale una moderna riproposizione di una città greco-latina erano aspetti coerenti, sottolinea Elisabeth Crouzet-Pavan, con il consueto modello di città libera propria delle città dell'antichità.[139] A questo, prosegue la studiosa, a partire dal XV secolo si sovrappose anche la convinzione che «siano state le strutture costituzionali a favorire e assicurare lo sviluppo di questa libertà, e allo stesso tempo, a spiegare e garantire la conservazione di Venezia».[140]

Per congedare il nostro discorso, merita forse un accenno la canzone di Girolamo Fenarolo *O quando potrà 'l core*, pressoché sconosciuta agli studi.[141] A mio avviso, il testo propone uno dei più spontanei slanci encomiastico-patriottici della letteratura del periodo. Le bellezze della città sono talmente straordinarie da sconvolgere il poeta spettatore che non riesce ad evitare la commozione.[142] La città, impreziosita da innumerevoli decori artistici e baciata da una luce che non tramonta nemmeno di notte, è osannata ricordandone anche le doti militari e la dimostrata accoglienza di esuli politici.

---

[138] Venezia «è anche e soprattutto immagine di tutte le città, poiché i visitatori scoprono qui la confluenza di tutti i beni e tutte le stranezze del mondo […] l'immagine veneziana si arricchisce dell'immagine di città modello, esempio per tutte le altre città, ma anche dei riflessi di città reali o immaginarie» (cit. da CROUZET-PAVAN 1996, p. 593). È di Aldo Manuzio l'espressione «revertimur Venetias quas Athenas alteras possumus dicere», per la quale cfr. BENZONI 1991, p. 52. Per il paragone con Gerusalemme e Costantinopoli cfr. *Le rappresentazioni della comunità*, pp. 624-643 e 666-670. Per il confronto con Roma cfr. MARX 1978; a margine segnalo che l'associazione con Roma è proposta, già negli anni Quaranta, da Dolce nella *Didone* (1547): «E i cui tardi nipoti, dopo molto / girar di cielo, e lungo spazio d'anni, / a un'altra gran città daranno inizio, / con più felice augurio, in mezo l'acque» (DOLCE *Didone*, vv. 453-456). Per la città come erede di una "grecità" classica e bizantina rimando al ben fatto contributo di NICOLAI 2009.

[139] Per questo si veda CROUZET-PAVAN 1996*,* p. 596.

[140] Cit. da CROUZET-PAVAN 1996, p. 596.

[141] FENAROLO *Rime*, c. 55*v*-58*r*. Credo che il componimento debba essere accostato alla canzone *Alma città beata* del poeta dalmata Lodovico Pascale (PASCALE *Rime* [1549], cc. 89*v*-91*r*), molto simile nei toni e nelle strategie encomiastiche.

[142] Per esempio, riporto i vv. 11-20: «Questi tetti eccellenti / ricchi di marmi e d'arte / e tante torri sparte / signorreggian superbe duo elementi: / ecco là sopra i venti / l'altere teste, e sotto i piedi *l'onde*, / *l'onde* di palme piene / vie più che d'alga e di minute arene, / *l'onde* destre e seconde / per cosi caro peso a queste sponde». Ho l'impressione che il passo si debba avvicinare a ZANE *Rime* 168, 69-72: «I superbi palazzi e l'alte torri, / le case illustri, i real tetti altieri / ch'ergon da l'onde al cielo col capo adorno / i rii, che t'apron mille e più sentieri», sempre riferita a Venezia definita «amata patria mia» nel verso di apertura.

V. 3. 6 *La canzone finale: tra originalità e "atmosfere risorgimentali"*

Prima di congedare la sezione è doveroso rivolgere uno sguardo più ravvicinato alla sua canzone conclusiva: *A l'armi! A l'armi! A l'armi* (n. 154), componimento di indubbie memorie petrarchesche. Con *Rvf* 128 condivide sia la fervente esortazione a favore di una crociata sia pressoché identici passaggi lirici, tra cui soprattutto:[143]

MOLIN *Rime* 154, 1-2:	*Rvf* 128, 121-122:
«A l'armi! A l'armi! A l'armi!»	Di' lor: Chi m'assicura?
Muse gridate: «A l'armi! A guerra! A guerra!»	I'vo gridando: Pace, pace, pace.

Nonostante la diversa implorazione, la *triplicatio* del termine chiave in associazione al verbo *gridare* lascia poco spazio ai dubbi. La canzone 154, però, presenta un insolito andamento metrico che non conosce attestazioni né in Petrarca né in Bembo:[144] aBbC ACcA DEeDXX (nella prima stanza con X uguale a B *-erra*). In più il testo è privo di congedo, mancanza di per sé accettabile metricamente, potendo affidarsi ad autorevoli precedenti come *Rvf* 70,[145] ma comunque inusuale nel *corpus* moliniano. La presenza in sé di una rima-ritornello non è invece aliena alla sua produzione lirica (qualcosa di analogo si attesta nella canzonetta 91) ed è forse legittimo supporre un'influenza di Bembo *Asolani* II IX. È, tuttavia, del tutto inedito l'uso, attestato invece nella prima stanza, di una parola-rima con funzione di ritornello a fine strofa. In ogni caso, la presenza di un'isolata coppia di versi in *explicit* di ogni stanza invita a considerare la strofa «come composta di tre quartine più una coda, più che da piedi e sirma».[146] La scansione della fronte, in effetti, solleva alcune perplessità in virtù della sua irregolarità di natura sia quantitativa (si noti che il primo piede ha inizio con un settenario, mentre il secondo con un endecasillabo) sia rimica (vi sono tre rime nel primo piede, due nel secondo). Alla ricerca di schemi analoghi, o quanto meno similari, Jacopo Galavotti suggerisce una possibile vicinanza con due canzoni amorose di Jacopo Marmitta: *Da l'arme tue non è forza o virtute* (ABBA.ACCA.DEDeFF) e *Ben veggio donna homai che più non sono* (ABBA.ACCA.dEDEfF),

---

[143] Oltre al tema portante, molto simile, la canzone del veneziano condivide con *Rvf* 128 altri elementi; tra questi: il desiderio di vendetta cristiana (*Rvf* 128, 26 – MOLIN *Rime* 154, 66), il riferimento all'Europa (*Rvf* 128, 27 – MOLIN *Rime* 154, 44) e alla Chiesa («la sua amata *sposa*» *Rvf* 128, 28 – «l'umil *sposa* di Dio» MOLIN *Rime* 154, 30), la descrizione invernale (*Rvf* 128, 46-48 – MOLIN *Rime* 154, 126-129).

[144] Schemi non petrarcheschi, per la successiva letteratura lepantina, furono poi impiegati anche da Domenico Venier (*Poi che l'alta cagione* [VENIER *Rime* 211] – aBcaBcDdefEfGGhHII [aBBcCDD]) e Gian Mario Verdizzotti (*Da gli antri ascosa or fuori a l'aria sorgi* – ABBCDCEeFDAGHIILGFMM [ABCCDAEFF]), quest'ultimo capace di sperimentarsi in un innovativo schema metrico senza precedenti attestazioni.

[145] Nella "canzone delle citazioni" ogni stanza si conclude con una coppia di versi in rima baciata contente una citazione di noti componimenti amorosi, scelta che porta Petrarca quasi a tracciare in diacronia un'evoluzione della letteratura erotica da Arnaud Daniel a sé stesso. La canzone 154 di Molin differisce completamente sul piano dei contenuti, ma è analogo il meccanismo ricorsivo del distico finale.

[146] Cit. da GALAVOTTI 2018, p. 233 n. 5.

andate a stampa nell'edizione parmense delle sue *Rime* del 1564.[147] Tuttavia, nello studio dell'*habitus* formale del testo non andrà trascurato nemmeno il ricercato sperimentalismo formale di cui Molin dà ripetute prove all'interno della sua produzione poetica e che potrebbe vedere in questa canzone una delle sue manifestazioni più felici.

Nella canzone, complice la presenza dell'identico ritornello finale, si avverte un andamento vagamente affine al profilo di una ballata ma non è illegittimo segnalare anche un'atmosfera poetica similare a quella di una sestina lirica. La ricorsività del componimento, quasi espressione dell'incapacità di evadere dal pensiero ossessivo della bramata crociata, è proposta sia dall'identica conclusione di ogni stanza sia dalla similarità, con perfetta circolarità, tra il verso di apertura e di chiusura dell'intero testo. In questa prospettiva non è superfluo nemmeno osservare che alcuni rimanti della canzone 154 coincidono con quelli di note sestine petrarchesche;[148] e non è del tutto inutile sottolineare neppure la ripetitività – ai limiti dell'eccessivo – di alcuni termini chiave come *terra* (8 occorrenze), *guerra* (22 occorrenze) e *armi* (26 occorrenze),[149] e il reiterato ricorso alla figura etimologica.[150]

Leggendo i versi del componimento, l'attenzione del lettore è catturata soprattutto dal grido disperato delle Muse (e dell'autore) con cui prende avvio l'intera poesia e con cui termina ogni stanza: «A l'armi! A l'armi! A l'armi!» e «gridate: "A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!"» (vv. 1 e 14).[151] Il verso si deve iscrivere all'interno di un preciso quadro poetico di riferimento. Oltre alla già citata eco petrarchesca di *Rvf* 128, vv. 121-122, per un attacco ternario simile e riferito sempre ad un analogo soggetto bellico andrà considerato pure l'*incipit* del sonetto *Vittoria, vittoria, vittoria* di Claudio Tolomei, edito nel 1565.[152] La canzone di Molin è ascrivibile proprio all'inverno di quello stesso anno ed è pertanto verosimile che l'autore avesse per lo meno letto il sonetto di Tolomei, intellettuale che ebbe forse modo di incontrare a Roma nel 1556. È altrettanto probabile che Molin fosse a conoscenza anche del sonetto di Annibale Caro *Dal Ciel sento una tuba, o da celesti*, edito solo postumo ma di verosimile anteriore circolazione manoscritta:[153]

> Folgori da le nubi e 'l mar tempesti
> sì che de l'empio ogni navigio affonde.
> Ogni sentier *d'armati* e *d'armi* abbonde.
> L'Esperia tutta a guerreggiar si desti.
>
> Ma chi son, Coribanti, o genti maghe
> quei ch'in alto vegg'io? *D'angeli* parmi,
> *d'angeli* un nembo, che lampeggi, e vaghe.

---

[147] MARMITTA *Rime*, pp. 20-23 e 60-63.
[148] Ad esempio: *terra* (*Rvf* 22); *stelle* (*Rvf* 22), *vita* (*Rvf* 80), *cielo* (*Rvf* 142), *piaggia* (*Rvf* 237) e *forza* (*Rvf* 239).
[149] Ma anche: *empio* (vv. 15, 46, 47); *ardir* (vv. 53, 74, 79, 119) e *viltà* (vv. 6, 70, 83, 131).
[150] Per esempio: «lo *strazio* altrui, vien che *straziata* caggia» (154, 64); «e qual ne' gli atti del *timor* men *teme*» (154, 75); «ne' perigli maggior più *s'assicura*; / poi ch'una istessa *cura*» (154, 76-77); «da *l'assalto* crudel… / […] …s'ad *assalirne* torna» (154, 100-107) e «ch' i *vincitori* al *vinto*» (154, 109).
[151] Lievi differenze interessano la coniugazione del verbo: «*gridate*: "A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!"» (154 ai vv. 14, 28, 42, 57, 71, 85, 99); «*gridino*: "A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!"» (154, 113); «*gridando*: "A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!"» (154 ai vv. 113, 127, 142).
[152] In *Rime di diversi* 1565, vol. II, c. 24*r*.
[153] La trascrizione è interpretativa. Un altro possibile prodromo si potrà riconoscere anche in Aretino: «e i bei pianeti tutti *a l'armi, a guerra* (: terra)» (ARETINO *Strambotti* 72, 84).

La Croce è quella, ch'è la destra apparmi:
guerrieri, insegna, e voci, che presaghe
son di vittoria, *a l'armi, a l'armi, a l'ARMI*. (vv. 5-14)

L'analogo uso di un modulo ternario, con uguale rimante e sempre in conclusione di testo, rende arduo ammettere che si tratti di una semplice coincidenza. Meno chiaro, invece, è quale dei due componimenti si debba ritenere anteriore dal momento che la canzone di Molin è di fine 1565 mentre il sonetto di Caro fu composto fra il 1555 e il novembre 1566. Infine, tra i possibili modelli al componimento moliniano, non ci si dimentichi di passare in rassegna anche la canzone politica *Alma reale e di maggior impero* di Diego Sandoval di Castro, dedicata all'impresa di Carlo V contro i Turchi. Il congedo termina con un verso finale con quasi identico modulo ternario moliniano e con analoga parola rima di MOLIN *Rime* 154. A seguire i versi del poeta italo-spagnolo:[154]

Canzon, nata di sdegno, in mezo l'*arme*,
nudrita d'un pensier di pace avaro,
vanne a colui, ch'à giusta impresa inviti,
a pie' t'inchina, e dì, che gli smarriti
servi, del buon Giesù senza riparo
pregan, che gli sia caro
torre al fero Otoman la Santa TERRA,
poi va gridando: «Guerra! Guerra! GUERRA!».

A prescindere da possibili connessioni intertestuali, il ricorso al modulo ternario *A l'armi! A l'armi! A l'armi!* si accorda perfettamente con il tono bellico del componimento, restituendo quasi l'effetto di musicalità dei tamburi militari pronti allo scontro.[155] L'enfasi e la concitazione euforica del poeta restituisce l'impressione che la tanto auspicata battaglia sia finalmente imminente, precorrendo quasi i toni dello scontro lepantino, come ha già sostenuto Carlo Dionisotti:[156]

> Siamo con questa canzone nella temperie già della tragica difesa di Cipro e della battaglia di Lepanto, degli eventi cioè che la morte non consentì al Molino di vedere, ma che una lunga vita spesa al riparo di un ideale di pace e nell'esercizio di un'arte raffinatissima non impedì a lui vecchio di presentire e interpretare con accenti che sembrano oggi a noi stranamente consonanti con quelli, tre secoli dopo all'incirca, della lirica risorgimentale.

---

[154] Per la canzone cfr. DI CASTRO *Rime* 48. È molto probabile che Molin conoscesse il componimento in quanto il testo fu pubblicato per la prima volta nel *Sesto libro delle Rime di diversi* (1553), cc. 37*r*-38*v*, dove la canzone fu erroneamente attribuita a Tansillo. Un motivo simile riecheggia anche nell'*incipit* del suo sonetto *Già suona "ferro, ferro" il mondo tutto*, composto in occasione del riaprirsi delle ostilità fra Carlo V e il Re di Francia (TANSILLO *Rime* 257).

[155] Fa sistema, in questo senso, l'impiego di un fitto lessico militare: *armi* (v. 1 e rimandi); *guerra* (v. 2 e rimandi); *Marte* (v. 4); *pugne* (v. 4); *contese* (v. 4); *vessillo* (v. 23); *sangue* (v. 37); *vendette* (v. 66); *battaglia* (v. 104) e *assalto* (v. 100).

[156] DIONISOTTI *La guerra d'Oriente*, cit., in ID. 2017, p. 219.

Andrà precisato, d'altro canto, che se la canzone ha il merito indiscusso di aver anticipato la materia bellico-eroica protagonista della letteratura sorta intorno alla battaglia di Lepanto, nessuno ne replicò lo schema metrico né l'insolita struttura compositiva.

Per concludere, sorprende un poco scorgere nell'*habitus* testuale della canzone un profilo che – a posteriori – appare vagamente, e forse indebitamente, "risorgimentale". A quest'effetto concorrono il pronunciato patriottismo, l'incitazione ad opporsi al nemico oppressore, l'esortazione ai concittadini a prendere le armi con coraggio, il protagonismo del lessico militare, l'intrinseca ripetitività e soprattutto, ancora una volta, proprio l'*incipit* del testo. Vengono alla mente componimenti come l'ode *All'armi! All'armi* di Giovanni Berchet, scritta in seguito alle rivoluzioni di Modena e Bologna del 1830, e *Fratelli, all'armi, all'armi!* di Dante Gabriele Rossetti, ma sarebbero annoverabili anche molti altri casi ottocenteschi meno noti.[157] In questa tradizione si iscrive un famosissimo passo di Giacomo Leopardi, che nel celebre canto *All'Italia* scrisse:[158]

> Nessun pugna per te? Non ti difende
> nessun de' tuoi? *L'armi, qua l'armi*: io solo
> combatterò, procomberò sol io.
> Dammi, o ciel, che sia foco
> agl'italici petti il sangue mio. (vv. 36-40)

Il grido leopardiano di chiamata alle armi – per quanto pressappoco simile a quello di Molin – si potrebbe agilmente giustificare in luce alla folta letteratura patriottica del periodo romantico. Risulta, tuttavia, meno scontato rilevare la presenza, nel canto leopardiano, anche di una suggestione lirica già in Molin:

MOLIN *Rime* 154, 5-14:	LEOPARDI *Canti* I, 41-53:
Qui formar mi convien più vivi cARMI	Dove sono i tuoi figli? Odo suon d'ARMI
e le genti destar da viltà prese	e di carri e di voci e di timballi:
a l'umane difese,	in estranie contrade
ché già *veder* da l'Orïente PARMI	pugnano i tuoi figliuoli.
tutto confuso il ciel di nebbie e LAMPI,	Attendi. Italia, attendi. Io *veggio*, o PARMI,
e piover sovra noi tempesta e sangue,	*un fluttuar di fanti e di cavalli,*
indi levarsi un angue,	*e fumo e polve, e luccicar di spade*
sì grande e fier ch'alcun da lui non sCAMPI.	*come tra nebbia LAMPI.*
Però, scosso il terror che l'alme afferra,	Né ti conforti? e i tremebondi lumi
gridate: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».	piegar non soffri al dubitoso evento?

---

[157] Per esempio: «*All'armi, all'armi*! Ondeggiano / le insegne gialle e nere. / Fuoco, per Dio, sui barbari, / sulle vendute schiere! / Già ferve la battaglia; / al Dio dei forti osanna! / Le baionette in canna! / È l'ora del pugnar!» (*All'armi, all'armi – Inno militare*, vv. 1-8) e «*All'armi! All'armi!* / […] / Veniamo! Veniamo! Su, o giovani schiere, / al vento per tutto le nostre bandiere, / tutti col ferro, su tutti col foco, / tutti col foco – d'italia nel cor. / Va' fuora d'Italia, va' fuora ch'è l'ora! / Va' fuora d'Italia, va' fuora o stranier!» (*Inno di guerra di Garibaldi*, vv. 1 e 11). Entrambi passi sono attinti da QUONDAM 2011, pp. 287 e 305. Del 1799 è un testo di Luigi Rossi, antologizzato nella medesima raccolta alle pp. 93-94: «Bella Italia, ormai ti desta / Italiani *all'armi*, *all'armi*: / altra sorte ormai non resta / che di vincer, o morir» (*Inno della Repubblica partenopea*, vv. 1-4).

[158] Si cita da LEOPARDI *Poesie e prose*, vol. I, *Canti* I, pp. 5-9.

A che pugna in quei CAMPI
l'itala gioventude? O numi, o numi!
pugnan per altra terra itali acciari.

L'evocazione visiva del conflitto – connotato da nebbia, lampi e violenza – è rassomigliante e si accompagna ad una vischiosa riproposizione delle medesime parole rima ("parmi": "(c)armi" e "lampi": "(s)campi"). È, quindi, quanto meno legittimo condividere l'interrogativo che si pose Elisa Greggio in merito ad un (presunto) rapporto tra Molin e Leopardi: «Forse che l'erudito giovanetto nella ben fornita biblioteca paterna lesse ed ammirò la patriottica lirica del poeta veneziano?».[159] Secondo Greggio, invero, anche leggendo la sestina *S'arsi al tuo foco il mio felice stato* (MOLIN *Rime* 94) «a tutti […] verrà in mente il bellissimo *Inno ai Patriarchi* del Leopardi; è infatti lo stesso concetto espresso dal Molino quello che, accompagnato alla disperazione, giganteggia nel canto del poeta recanatese».[160] Inoltre, la studiosa suggerisce l'ipotesi pure di una familiarità tra Leopardi e MOLIN *Rime* 246, in virtù di un simile passaggio lirico di matrice platonica (dietro la cui vicinanza però opterei piuttosto per una mediazione celiana):

MOLIN *Rime* 246, 31-37:	MAGNO *Rime* 43, 53-55:	LEOPARDI *Canti* XXIII, 133-138:
E, se tanta mercede non impetrò giamai brama mortale, *spiegar potess'io l'ALE* in sogno almeno e riconoscer dove, quando da noi si move, sen'vada l'alma e in qual forma viva di queste membra priva.	*Deh l'ali avessi anch'io*, qual tu, da girne a volo librando in aria il mio terrestre peso	*Forse s'avess'io l'ALE* da volar su le nubi, e noverar le stelle ad una ad una, o come il tuono errar di giogo in giogo più felice sarei, dolce mia greggia, più felice sarei, candida luna.

Dunque, il recanatese conosceva la poesia di Girolamo Molin? È noto agli studi che Leopardi abbia dimostrato un grande interesse per la poesia cinquecentesca. Nella celebre *Crestomazia* incluse, tra gli altri, versi di Giovanni Della Casa, Gaspara Stampa, Jacopo Marmitta, Annibale Caro, Bernardo e Torquato Tasso, Berardino Rota e Celio Magno, ma non menzionò mai il nostro.[161] Il nome di Molin non figura nemmeno nelle sue *Lettere*, nello *Zibaldone* e nel catalogo della Biblioteca Leopardi a Recanati. Tutto induce a supporre che non conoscesse direttamente la poesia moliniana e che le eventuali fonti alla base del canto *All'Italia* si debbano ricercare altrove. A supporto di quest'ultima eventualità, si ricordi innanzitutto l'apprezzamento leopardiano per Annibale Caro, autore del quale possedeva una ristampa settecentesca delle *Rime* (Venezia 1757).[162] Da questo esemplare Leopardi trascrisse, nella citata *Crestomazia*, il sonetto *Dopo tante onorate e sante imprese* dedicato, come si è già detto, alle imprese di Carlo V in

[159] Cit. da GREGGIO 1894, p. 116. Per ragioni di brevità, in questa sede non si è affrontato il ruolo del citazionismo in Leopardi, prospettiva forse di qualche utilità nel chiarificare il rapporto con eventuali fonti.
[160] Cit. da GREGGIO 1894, p. 297.
[161] Merita di essere segnalato a proposito TADDEO 2003 (soprattutto il cap. *Leopardi lettore di Celio Magno*, pp. 213-222).
[162] Per questo rimando all'imprescindibile lavoro di ITALIA – CARRAI 2010 (per il nostro discorso un'attenzione particolare spetta a F. VENTURI, *'E chi non sa l'inferno…di quell'impiccio petrarchesco?' Leopardi e Caro poeta*, pp. 145-155).

Africa.[163] Di conseguenza, è molto probabile che fosse almeno al corrente anche del già citato sonetto cariano *Dal ciel sento una tuba. O da' celesti*, edito a p. 61 della medesima stampa settecentesca e i cui versi finali, come si è visto a *ivi* p. 222, evocherebbero suggestioni "risorgimentali" affini a quelle di MOLIN *Rime* 154. Mi pare percorribile, però, anche un'altra ipotesi. Sfogliando la *Crestomazia* leopardiana ci si imbatte anche in un verso, di fatto, identico a quello della canzone moliniana:[164]

> I passeggier, come se avesser penne,
> impazienti di veder la terra,
> salgono a gara le superbe antenne;
> chi l'artimone, e chi il trinchetto afferra;
> a le girelle alcun stretto si tenne;
> *gridando: a l'armi, a l'armi, guerra guerra:*
> E in questo dir l'avventurosa armata
> a l'isola felice era arrivata. (vv. 25-36)

Il passo, attinto dal *Paese della cuccagna* dell'oggi misconosciuto Quirico Rossi, è sorprendentemente uguale a quello di Molin ed è davvero difficile non ammettere una discendenza in qualche modo diretta tra la canzone del poeta veneziano e il brano dell'autore settecentesco. In altri termini, lo spunto lirico moliniano potrebbe essere giunto a Leopardi per il tramite della mediazione poetica di Rossi, ipotesi che giustificherebbe il silenzio del recanatese sul poeta veneziano. Tuttavia, al di là della possibile e precisa fonte testuale, si aggiunga un'ultima considerazione di carattere più generale: se è cosa certa che Leopardi conoscesse la poesia di Celio Magno attraverso il vol. XXXII del *Parnaso Italiano* (1788) dedicato ai *Lirici veneziani del sec. XVI*,[165] è lecito supporre che almeno abbia incontrato i testi di Molin ivi conservati ossia *Ahi memoria crudel, come m'ancidi* (n. 59) e *Amor, che di costei la fama intese* (n. 128).[166] Diversamente da quelle di altri sodali veneziani, le *Rime* del nostro non conobbero una riedizione settecentesca. Questo non esclude il fatto che alcuni suoi componimenti – ma mai quelli di materia politica – apparvero sporadicamente nelle antologie liriche dell'epoca promosse da Gobbi (1709), Rigamonti (1775) e Rubbi (1788), volumi probabilmente tutti noti a Leopardi.[167]

---

[163] LEOPARDI *Crestomazia* XL.

[164] LEOPARDI *Crestomazia* CXXXI. Quirico Rossi fu un poeta e religioso del XVIII secolo, sul quale non esistono studi o edizioni recenti. Rimando, dunque, a *Saggio di poesie del P. Quirico Rossi della Compagnia di Gesù*, Nizza, presso la Società Tipografica, MDCCLXXXI.

[165] A sostenerlo è Edoardo Taddeo nel suo saggio *Leopardi lettore di Celio Magno* in TADDEO 2003, pp. 213-222.

[166] Cfr. cap. VII *Descrizione dei testimoni*, p. 401. A rigore non si può escludere, però, che Leopardi conoscesse per lo meno l'esistenza di Molin come poeta dal momento che questi è citato ripetutamente dagli autori cinquecenteschi inclusi nella *Crestomazia* e dei quali possedeva gli esemplari, settecenteschi, delle *Rime*.

[167] Aprioristicamente, non si potrà respingere nemmeno una sua possibile lettura manoscritta di componimenti di Molin o di una sua eventuale consultazione di un'esemplare della cinquecentina delle sue *Rime*.

V. 4 LA SEZIONE "IN MORTE"

La quarta sezione delle *Rime* si compone di ventitré sonetti, due canzoni e una ballata. I sonetti sono per lo più organizzati in dittici o trittici, mentre le canzoni e la ballata andranno intesi come testi isolati e autonomi nella loro composizione, meritevoli di qualche considerazione formale su cui si dirà più avanti. La morte di un conoscente, in linea con la poesia d'occasione cinquecentesca, spinse Molin ad una scrittura epicedica che tende a trovare connessioni con la rimeria veneziana di riferimento. Questa prospettiva impone di studiare ogni componimento sia singolarmente, approfondendone le peculiarità specifiche, sia collegialmente ovvero in relazione alla coralità di una produzione funebre veneziana da interpretare quale espressione lirica collettiva, con inevitabili contaminazioni e influenze interne.[1]

V. 4. 1 *Una sezione distinta*

Per quanto le scritture di occasione funebre rappresentino una delle topiche per eccellenza del petrarchismo lirico cinquecentesco, la prassi di dedicare una distinta sezione delle proprie *Rime* alla sola materia epicedica interessa soprattutto il secondo Cinquecento e il primo Seicento.[2] Bembo stesso contribuì, però, a suggerirne l'articolazione. Infatti, nell'edizione 1548 delle sue *Rime* comparve una sezione autonoma di testi intitolata «Rime di messer Pietro Bembo in morte di messer Carlo suo fratello e di molte altre persone», probabilmente ordinate dallo stesso cardinale dopo il 1543 e costituita da venti componimenti.[3] Una simile disposizione in blocchi tematici, per quanto non demarcata esplicitamente, si scorge anche in altri interpreti del cenacolo Ca' Venier, quali Luigi Groto – per il quale la materia funebre si concentra fra i componimenti 191-224 (nella terza sezione delle *Rime*) – e Orsatto Giustinian (*Rime* 95-106). Parimenti nelle *Rime* di Girolamo Fenarolo, allestite da Domenico Venier ed edite nel 1574 per

---

[1] Per un approfondimento mi permetto di segnalare il mio saggio DAL CENGIO 2019bis, dedicato al genere epicedico come espressione di una *sodalitas*.

[2] Gli esempi possibili sono numerosi, ma limitando l'attenzione al contesto più prossimo a Molin segnalo che: Girolamo Muzio suddivise le sue *Egloghe* (Venezia 1550) in cinque libri distinguendole tra Amorose, Marchesane, Illustri, Lugubri e Varie; Gabriello Chiabrera articolò il primo volume delle sue *Canzoni* (Genova 1586) in Eroiche, Lugubri, Sagre e Morali; Orazio Lupi distinse le sue *Rime* tra funebri e spirituali (Milano 1587); Torquato Tasso articolò le proprie *Rime* (Brescia 1592) in Amorose, Boscherezze, Maritime, Imenei, Heroiche, Morali, Lugubri, Sacre e Varie; Gian Battista Marino compose le *Rime lugubri*, di 56 componimenti in totale, a loro volta suddivisibili in ulteriori sezioni sulla base dei soggetti: prima le donne (1-21 e 25), poi i ragazzini (22-24), poi gli uomini (26-29), quindi i vescovi, cardinali e sovrani (30-42), amici e poeti (43-53), musicisti (54-55) e pittori (56) – cfr. MARINO *Rime lugubri*; fino a STIGLIANI *Rime*, comprensive di otto sezioni tematiche (*Amori Civili, Amori Pastorali, Amori Marinareschi, Amori Giocosi, Soggetti Erotici, Soggetti Morali, Soggetti Funebri, e Soggetti famigliari*), tra cui quella funebre. Un discorso a parte meriterebbero le *Rime* di Lodovico Paterno (Venezia 1560), che propongono una quadri-ripartizione dell'enorme canzoniere (399 poesie) – in vita di madonna Mirtia, in morte di madonna Mirtia, in vari soggetti e in Trionfi – perché calco evidente del precedente petrarchesco (per un accenno alla questione cfr. cap. IV. 2 *La novità della ripartizione per argomento*, pp. 107-113).

[3] «Probabilmente è da vedervi un ultimo richiamo del modello petrarchesco del Canzoniere, partito in vita e in morte di Laura. Ma il confronto anche indica e conferma il distacco di due diverse età e letterature e esperienze di vita. Qui sono "molte persone", e prima il fratello e gli amici, poi la donna» (cit. da C. DIONISOTTI in BEMBO *Rime*, p. 623). I testi corrispondono ai nn. 142-162 nell'edizione a cura di Dionisotti.

i torchi di Giorgio Angelieri, i componimenti inclusi fra le cc. 34*r*-42*v*, per quanto non distinti in una sezione autonoma, affrontano esclusivamente argomenti funebri.

Al contrario, fino alla metà del XVI secolo, la tendenza prevalente era quella di inglobare l'eventuale produzione in morte all'interno del proprio canzoniere, senza percepire la necessità di affidarla a una sezione separata; o, in alternativa, si andavano allestendo intere antologie rivolte alla sola materia epicedica.[4] Se, nella storia della forma del libro di *Rime*, dunque, il caso moliniano pare anticipare di qualche decennio una tendenza strutturale-organizzativa destinata a diventare prassi successivamente, dal punto di vista dei contenuti invece la trattazione della materia funebre non si distingue per originalità.[5] Si ripropongono, piuttosto, soluzioni topiche come la convinzione che il dolore sia prerogativa dei vivi, l'opposizione tra morte terrena e vita ultraterrena, la gioia per la consapevolezza di una futura pace celeste.

Nelle *Rime* di Molin, il tema mortuario non è circoscritto alla sola sezione epicedica ma incrocia tutte le ripartizioni tematiche dell'opera, ripresentandosi anche in testi di argomento morale, politico, erotico e spirituale.[6] Per la materia amorosa, però, andrà precisata un'ovvia, quanto fondamentale, differenza di prospettiva già petrarchesca: nella sezione amorosa è il soggetto lirico che si dichiara sul punto di morire per gli effetti troppo violenti del sentimento d'amore, mentre nella sezione in morte l'io lirico piange la scomparsa di conoscenti, più o meno intimi. Nel primo caso, quindi, la presenza della morte assume una fisionomia marcatamente fittizio-letteraria; nel secondo, pur adeguandosi a canoni lirici tradizionali, trae invece ispirazione dalla realtà e assume una precisa funzione consolatoria e commemorativa.[7]

Prima di procedere, è opportuno chiedersi se nella sezione sia riconoscibile un qualche criterio nella successione dei testi. Escludendo l'ordinamento metrico – trasversale e costante all'intera silloge – non sembra valido nemmeno un parametro cronologico. Sebbene la

[4] Con la metà del XVI secolo si impone il gusto per l'antologia, rivolta per lo più al genere lirico ed epistolare. A questa tendenza si ascrivono anche le molte operazioni editoriali delle antologie in morte, imponenti sillogi poetiche dedicate al compianto funebre di una sola personalità nota per meriti ad esempio lirici o politici.

[5] Nulla a che vedere, ad esempio, con le stravaganze poetiche di Ortensio Lando in *Sermoni funebri de vari authori nella morte di diversi animali*, Venezia, Giolito, 1548.

[6] Nella prima, la maggioranza dei testi sviluppa proprio l'ossessiva paura di una morte imminente e la difficoltà umana nell'accettare di dover morire. La sezione «in materia di stato» è interamente dedicata alla descrizione dello scontro tra Ottomani e Cristiani. I toni sono crudi, così come realistiche le descrizioni, per cui ad esempio nel sonetto *Poi che risolve il ciel l'atra tempesta* si legge: «né pur de l'Istro, ma del Gange ancora, / fia del sangue crudel tinta ogni riva» (son. 145, 10-11). La sezione spirituale, invece, affronta in ripetute occasioni il timore di una dannazione dell'anima dopo la morte. In una prospettiva cristiana questa rappresenta il passaggio necessario per il raggiungimento di Dio ed è dunque auspicata, ma la consapevolezza della propria natura peccatrice induce a temere il passo, presagio di una dannazione eterna. Invece è un'altra morte, quella di Cristo, a rasserenare il poeta in quanto prova dell'immenso amore verso l'umanità (come nel son. 186). Si registra che nella sezione spirituale è particolarmente insistita l'associazione metaforica tradizionale "morte" - "oscurità" quasi presagio della minaccia di un abisso infernale, come in «e 'l mio dì volto a *sera*» (son. 185, 10) o «ch'a *sera* di fallir l'albergo teme» (son. 191, 14). Solo nella sezione spirituale Molin ripropone l'immagine mitologica delle Parche: «lieto ch'al dì, che 'l fil tronca la Parca / quel, che tanto s'aborre, è solo un passo» (son. 190, 12-13).

[7] Non mancano altre differenze: nella sezione funebre il poeta non precisa mai le cause effettive della morte del defunto (in netto contrasto con la necessità di giustificare le ragioni di una morte amorosa letterariamente fittizia); così come la "finta" morte amorosa è sostanzialmente solo anticipata e "prevista", mentre quella reale è invece sempre descritta come improvvisa e appena avvenuta, mai agognata o invocata.

mancanza di adeguati indizi interni ostacoli la datazione di ogni singolo componimento, è comunque riscontrabile un'evidente oscillazione temporale:[8]

n. 155	1547	**n. 162**	?	**n. 169**	?	**n. 176**	?
n. 156	1547	**n. 163**	1544	**n. 170**	?	**n. 177**	?
n. 157	?	**n. 164**	1560-61	**n. 171**	?	**n. 178**	1550 ca.
n. 158	1549	**n. 165**	?	**n. 172**	?	**n. 179**	1559 ca.?
n. 159	1560	**n. 166**	1549	**n. 173**	1560-61	**n. 180**	?
n. 160	1560	**n. 167**	1565-69	**n. 174**	?		
n. 161	1560	**n. 168**	1565-69	**n. 175**	?		

Respinte anche ragioni di genere, ci si dovrà forse arrendere alla mancanza di un criterio dispositivo ragionato, sebbene sia innegabile la tendenza a collocare in prima posizione i nomi di maggiore prestigio sul piano nazionale (Pietro Bembo e Trifon Gabriele) per poi dare spazio a legami più intimi e amicali.

V. 4. 2 *Dire la Morte*

Nella ripartizione, il termine chiave *Morte* si ripropone in diciannove ricorrenze, così come l'aggettivo *mort** in undici occasioni e il verbo *morire* (nelle sue possibili coniugazioni) in sei. Sono ammessi solo due sinonimi: *ancidere* (tre ricorrenze) e *perire* (una ricorrenza). La morte è sempre intesa come *perdita* di e *partita* dalla vita, dalla quale l'anima del defunto è detta *esclusa*. Inoltre il poeta ricorre non di rado a perifrasi e sinonimi tradizionali che insistono sempre sull'immagine della privazione (*mancare*, *togliere*), sul carattere ultraterreno del viaggio verso l'aldilà (*spirare*, *andare*, *volare via*, *salire*, *partire*), sul dissolversi umano (*terminare* e *spegnere*) e sullo sprofondare (*cadere*). Anche uno studio prettamente aggettivale ne conferma l'accezione negativa. La morte è detta *acerba* (son. 167, 2), *empia e superba* (son. 167, 7), *iniqua e fera* (son. 168, 14), *amara* (son. 172, 7), *avara* (son. 173, 3), *invida* (canz. 178, 7).[9] La scomparsa del defunto comporta un generale senso di sconcerto e vuoto, in un mondo che viene ad essere *cieco* (son. 163, 12) oppure *e sordo e muto* (son. 167, 14).

Per descrivere il decesso Molin si affida, per lo più, a soluzioni metaforiche dalla tradizione poetica altrettanto consolidata. Nel son. 163, per esempio, la Morte è dipinta come un'arciera determinata a ferire la propria vittima con i suoi dardi mortali: «te gradì il mondo ond'ella [= la Morte] l'arco tese / e t'aventò le sue saette amare» (vv. 3-4).[10] Nel son. 177 il momento del decesso è affidato invece alla metafora dell'uccellino che vola via dalla gabbia;[11] mentre nel son. 164, dedicato a Irene di Spilimbergo, Molin si serve della similitudine classica del fiore reciso prematuramente. Nelle sembianze di un distratto «rozzo agricoltor» si cela la non

[8] Alla base delle datazioni vi è l'idea che il componimento di Molin segua di poco il decesso del compianto.

[9] Tutti questi aggettivi conoscono almeno un precedente in Petrarca: *acerba* (*Rvf* 280, 13); *empia* (*Rvf* 37, 5); *superba* (*Rvf* 270, 69); *fera* (*TM* I, 36); *amara* (*TE*, 129); *avara* (*TE*, 125); *invida* (*Rvf* 315, 12).

[10] Debitrice probabilmente di *1Cor* 15: 55 «Ubi est, mors, stimulus tuus?». Fra i contemporanei, a titolo esemplificativo, la metafora è condivisa anche da Tebaldeo (*Rime* 226) e Cappello (*Rime* 56, 75 e 78).

[11] L'immagine potrebbe risentire della tradizionale "gabbia dell'anima", ampiamente attestata a partire dalla lezione platonica fino alla letteratura patristica, come ad esempio nel *De bono mortis* di Ambrogio, di cui vale forse la pena di ricordarne la stampa cinquecentesca *Diui Ambrosii Mediolanensis De fuga seculi liber vnus. Eiusdem de bono mortis liber vnus*, Colonia, Servas Kruffter, 1529.

curante falce mortale, insensibile di fronte anche alle anime migliori. La similitudine, condivisa in ambito cinquecentesco anche da poeti come Muzio e Paterno,[12] affonda le sue radici già in Omero e in Saffo[13] ed è ricorrente nella letteratura latina, in particolare Catullo e Virgilio,[14] da cui presero spunto successivamente Petrarca e Ariosto.[15] Diversamente dai poeti epici menzionati, in Molin il *topos* non si riferisce alla morte di un eroe in battaglia, ma è declinato per la giovane Irene – tuttavia elevata quasi a eroina del proprio tempo – la cui femminilità è associata coerentemente fin dai primi versi del sonetto ad una bellezza in fiore.[16] Nella letteratura funebre greco-latina il fiore reciso corrisponde per lo più ad un papavero, mentre Molin opta per la scelta topica della rosa, a cui la giovane Irene è associata dal v. 5.[17] Per quanto marginale rispetto al nostro discorso, è forse il caso di ricordare che l'applicazione dello stesso motivo obituario ad una fanciulla sul punto di morte, ma questa volta graziata invece da un'improvvisa guarigione, era già stata impiegata da Francesco Maria Molza, poeta molto apprezzato da Molin, in un sonetto che potrà considerarsi un possibile precedente lirico.[18] Un contatto con la tradizione classica è ravvisabile anche nel son. 161, 12-13: «*E lieve terra* e ciel puro e asciutto / *ti copra*…». I versi conservano chiaramente la memoria della tradizione epigrafica latina *Sit tibi terra levis*, operazione di recupero condivisa anche dall'amico Bernardo Tasso per esempio in: «e prego il ciel, prego *la terra* / *che ti sia lieve*, e ti dia pace eterna».[19]

Ad ogni modo, il racconto dell'esperienza funebre non prescinde dal modello petrarchesco. I legami di filiazione si rendono palesi anche solo da un rapido raffronto testuale:

MOLIN *Rime* 169, 14:	*Rvf* 201, 14:
per più non *trar* dal cor *lagrime tante!*	che de li occhi mi *trahe lagrime tante*

[12] Per Muzio: *Egloghe* lib. IV (*Lugubri*), egl. VI, c. 97*r*. Per Paterno: *Nuove Fiamme* IV *Lugubri* egl. V. p. 386.

[13] OMERO *Iliade* VIII, 308 e SAFFO fr. 105 L-P.

[14] «Nec meum respectet, ut ante, amorem / qui illius culpa cecidit velut prati / ultimi flos, praetereunte postquam / tactus aratro» (CATULLO *Carm.* 11, 21-24) e «Purpureus veluti flos succisus aratro / languescit moriens lassove papavera collo / demisere caput, pluvia cum forte gravantur» (VIRGILIO *Aen.* IX, 435-437).

[15] Mi riferisco per esempio a *TM* I, 113-115: «…*svelse* / *Morte* co la sua man un aureo crine. / Così del mondo *il più bel fiore* scelse»; *Rvf* 323, 33-35: «…et da radice / quella *pianta* felice / subito *svelse*: onde mia vita è trista»; ARIOSTO *Orl. Fur.* XVIII, 153-156: «Come purpureo fior languendo muore / che 'l vomere al passar tagliato lassa; / o come carco di superchio umore / il papaver ne l'orto il capo abbassa». Per uno studio sulla similitudine del fiore reciso dall'aratro cfr. CELENTANO 1991.

[16] Riferiti sempre ad Irene si vedano anche: ZANE *Rime* 179, 13-14: «Quasi a l'aprirsi del sol rosa nascente / che colga ingorda, avara mano et fera»; MAGNO *Rime* 37, 9 «Né fior giamai tronco o distrutto»; MAGNO *Rime* 165, 9-10 «Trancolla in sul fiorir con falce vara / Morte purtroppo, ohimè, spietata e fella» e MAGNO *Rime* 27, 22-23 «Ma *come agricoltor*, che 'n verde prato / l'adunca, e sottil falce in giro adopra». La medesima immagine è condivisa anche da Atanagi nella canzone in morte di Irene *O del tutto vani de gli huomini folli desiri*, 41 «Pur come fior langue da importuna unghia reciso» (*Spilimbergo* 1561, p. 31).

[17] La presenza della rosa, insieme a quella del papavero reciso, si riscontra già nella poesia epicedica greco- latina (per uno studio cfr. GIANNARELLI 2000), ma conobbe nel corso del XVI secolo ampia fortuna in quanto capace di fondere in sé un altro *topos* molto attraversato nella lirica amorosa petrarchista; per questo rimando al magistrale lavoro di POZZI 1974.

[18] «Sì come fior che per soverchio umore, / carco di pioggia ed a sé stesso grave, / inchina, e col già tanto odor soave / a forza perde il sio natio colore» (vv. 1-4); antologizzato in *Anni di fondazione*, a cura di G. Forni in ANSELMI 2004, pp. 135-217: 185-186.

[19] B. Tasso *Amori* II 105 egloga III, 82-83. Per l'eredità epigrafica classica nel corso del Cinquecento è ancora valido LATTIMORE 1935, pp. 65-72; e in part. per l'espressione *sit tibi terra levis* cfr. TOSI 1991, p. 291, col. 610.

MOLIN *Rime* 179, 1-2: Questo è pur, questo è il *sasso*, *che* sì *bel viso serra*	*TE*, 142: Felice *sasso che 'l bel viso serra*!
MOLIN *Rime* 180, 4-5: *Madonna è gita*. Io qui, con nulla spene di rivederla più, misero vivo	quella che fu mia donna la ciel *è gita* (*Rvf* 270, 107) [colei] *è gita* al cielo […] (*Rvf* 288, 5) […] onde al ciel nuda *è gita* (*Rvf* 301, 13) *Madonna è morta*, et à seco il mio core (*Rvf* 268, 4 – con simile andamento ritmico)

Oltre a singole tessere lessicali e recuperi formali ben distinguibili anche nei profili metrici,[20] nei sonetti si ritrovano cristallizzati pure *topoi* lirici autorizzati da Petrarca, quali l'idea che il defunto guardi la Terra dal Cielo (*Rvf* 287, 5-8 – ma anche Molin son. 161) o che la donna scenda dall'empireo per consolare chi soffre la sua mancanza (*Rvf* 282 e 283, poi anche Molin son. 176). Oltre a petrarchismi e spunti danteschi (questi ultimi per lo più lessicali),[21] non andranno trascurati nemmeno continui contatti con la rimeria contemporanea, simile nell'esprimere la materia epicedica:

MOLIN *Rime* 177, 5: E, giunto al sommo de' *celesti campi* (: lampi)	B. TASSO *Amori* I 7, 2: ch'errando ognor per *li celesti campi* (: lampi)
	B. TASSO *Amori* I 82, 13: vivo salirti ne' *celesti campi*
MOLIN *Rime* 175, 12: Tempra, Pietro, il *dolor che* t'*ange* e rode	B. TASSO *Amori* I 103, 27: non veggia il *duol ch*'ognor mi crucia e *ange*
MOLIN *Rime* 158, 1: Se per nulla gradir *le pompe e i fasti* (: casti)	D. VENIER *Rime* 44, 8: [23] L'aver, l'oro, e gli onor, *le pompe, e i fasti* (: casti)
MOLIN *Rime* 178, 55: tutt'i ben nostri *dietro ad un sospiro*	ZANE *Rime* 14, 43: che tutti ora sen va *dietro un sospiro*

[20] È il caso ad esempio della canzone moliniana 178, il cui attacco coincide con uno degli attacchi più diffusi del *Canzoniere* petrarchesco e il cui schema metrico è identico a *Rvf* 268. Tematicamente entrambe le canzoni propongono un *planctus* in morte di una donna (Laura e Elena Artusi).

[21] Come «mondo cieco» (MOLIN *Rime* 163, 14), prima che in Petrarca (*Rvf* 28, 8), guarda a *Inf.* IV, 13 («or discendiam qua giù nel *cieco mondo*») e *Inf.* XXVII, 25 («[…] *mondo cieco*»). Il son. 162 presenta una costellazione di sintagmi danteschi: al v. 2 «*semplicetta anima*» (già *Purg.* XVI, 88 «*l'anima semplicetta* che sa nulla»), al v. 5 «*ria vita*» (già *Purg.* XIII, 107 «altri rimendo qui la *vita ria*») e al v. 11 «*eterni giri*» (già *Purg.* XXX, 93 «dietro a le note de li *etterni giri*»). Anche l'espressione «ali battendo» di son. 177, 2 conosce un diffuso uso nella *Commedia* dantesca (cfr. *Inf.* XXII 115; XXVI 2, *Purg.* XII 98; *Par.* XI 3) e sempre da Dante Molin assimila anche scelte verbali respinte dal lessico petrarchesco e bembiano, come nel caso di *tralignare* (son. 73, 4), proposto da Dante in tre occasioni (*Purg.* XIV, 123; *Par.* XII, 90 e *Par.* XVI, 58). Per la presenza di dantismi in Molin mi permetto di rimandare a DAL CENGIO 2019.

[23] Con il sonetto di Venier, oltre al comune epicedio per Gabriele, il testo di Molin condivide anche la rima *–ura* (in Molin nelle quartine, in Venier nelle terzine) e la catena rimica "cura": "pura".

MOLIN *Rime* 155, 5:
L'Arno, il *Tebro*, il *Cephiso* al dolce e raro[22]

CARO son. *Qui giace il Molza,…*., 8 in *Rime diversi* 1548, p. 16:
et Giordano, et *Cephiso*, et *Tebro*, e Sorga

Nei testi moliniani di argomento funebre l'effetto di struggimento è affidato a tre precise costanti stilistiche:

A) il pronunciato uso di interrogative retoriche, capaci di marcare l'incredulità nei confronti del decesso. Esse tendenzialmente si collocano in apertura di componimento, calando così subito il lettore nello sconforto dell'io. Le modalità sono principalmente due: la prima prevede lunghe interrogative che occupano estese porzioni di testo, per lo più coincidenti con la prima quartina:[24]

MOLIN *Rime* 155, 1-4:

Qual duol mai Pareggiar Potria l'avaro
Fato, ch'*a noi tolse* il gran Bembo, o quanto
gravi denno i sospir esser e 'l Pianto
Perch'a Perdita tal vadano a Paro?

MOLIN *Rime* 165, 1-2:

A che tanto versar *pianto* e lamenti
se nulla conTRa il *Ciel* può daRNe aita?

MOLIN *Rime* 157, 1-4:

Qual fato adverso o *qual celeste* cura
ti *tolse a noi,* ben nata alma gradita,
tu, ch'eri Specchio de l'umana vita
e la Speranza d'ogni ben Sicura?

Le domande retoriche dirette permettono di condividere con il pubblico – chiamato talvolta in causa anche dall'uso della prima persona plurale – lo sbigottimento del lutto, che porta con sé i tradizionali riferimenti alle lacrime, ai sospiri, al pianto e ai lamenti. L'impiego delle interrogative può, nel caso delle canzoni, arrivare ad occupare anche intere stanze. È il caso, ad esempio, dell'attacco della canzone 178:

Lasso, *chi fia* che più d'*amar* m'invoglie
con sì dolci desiri
e ne insegni a *Languir* Lieti e contenti?
O *chi fia mai* ch'a l'*amorose* voglie
per sì bel foco aspiri
ch'agguagli il sol de begli occhi lucenti,
ch'invida Morte ha spenti,
con la ricchezza in picciol arca chiusa
de la bella Aretusa?

---

[22] L'elencazione dei fiumi – il cui modello sarà ancora una volta *Rvf* 148 – rappresenta una delle più diffuse topiche funebri, in quanto permette di delineare i confini linguistici e territoriali di influenza del poeta omaggiato.

[24] Per enfatizzare il dramma, si noti la pronunciata allitterazione e l'uso di inarcature con anastrofi. Per l'uso cfr. già BEMBO *Rime* 143, 1-4: «Adunque m'hai tu pur, in sul fiorire / morendo, senza te, Frate, lasciato / poiché 'l mio dianzi chiaro e lieto stato / ora si volga in tenebre e 'n martire?».

Né, perché il mondo impoverito e cieco
Pianga SPerar Po' Più d'averla Seco?

Quando criò *giamai* l'alma natura
donna, sposa o donzella
COme COstei D'Ogni sua DOte ornata?

I primi quattordici versi modulano una triplice interrogativa, dove è sempre ribadita l'impossibilità di replicare, anche lontanamente, la perfezione della defunta Elena Artusa, menzionata al v. 9. I versi confezionano un periodo sintattico e un ragionamento unico: non solo vi sono parallelismi interni («Lasso *chi fia*», v. 1 e «O *chi fia* mai», v. 4), ma a ben guardare l'intero discorso si sviluppa organicamente. Il «sol de begli occhi lucenti» (v. 6), preceduto dal riferimento al «foco» del v. 5, si spegne al v. 7 per intercedere della Morte che rende il mondo «cieco» (v. 10). Così come le ricchezze (morali) della donna (v. 8), a cui il poeta accenna anche al v. 14, svaniscono lasciando la terra impoverita (v. 10). Questa strategia vede ampia attestazione nel panorama veneziano contemporaneo; a titolo solo esemplificativo:

G. MOCENIGO *Rime* 11, 1-6:

Tu dunque al Ciel dal Mondo cieco, errante
ten vai, Bernardo mio, sì tosto a volo?
Di cui nessun da l'uno, a l'altro Polo
mai fu più buon, più saggio, e più costante.

E me, che presso ognor l'orme tue sante
tenni il cammino, or lasci in tanto duolo?

CONTARINI in GIUSTINIAN *Rime* 153, 1-4:

Perché, Signor mio, tanto v'affligete
che 'l crudel angue co'l suo tosco asperse
la poppa, che per voi tanto sofferse
e vi die 'l dolce latte? A che piangete?

La seconda modalità, invece, riguarda il concitato susseguirsi di interrogative brevi, enfatizzate da inarcature o scie foniche, e poste sempre in attacco di componimento, secondo un *modus* già bembiano:

BEMBO *Rime* 147, 1-4:

Porto, che 'l mio piacer teco ne porti,
la vita e noi sì tosto abandonando,
che farò qui senza te, lasso? E quando
udirò cosa più, che mi conforti?

BEMBO *Rime* 156, 1-4:

Deh, perché inanzi a me te ne sei gita,
se tanto dopo fra noi venisti?
Od io non me n'andai, quando partisti
teco? E tempo era ben d'uscir di vita.

L'uso si riscontra in maniera esemplare pure in Annibale Caro, nel sonetto *Tu Guidiccion sei morto? Tu che solo*, ai vv. 1-8:[25]

Tu Guidiccion sei morto? Tu che solo
vivendo eri mia vita, et mio sostegno?
Tu ch'al mio errante, et combattuto legno
fosti ad ogni tempesta il porto, e 'l polo?

---

[25] In *Rime di diversi* 1545, p. 233.

Ben ne volasti al ciel: ma da tal volo
quando a me torni? Od io quando a te vegno?
Chi de' suoi danni, et del tuo fato indegno
ristora il mondo, et chi tempra il mio duolo?

E si attesta pure in componimenti in morte di Molin:

MAGNO *Rime* 70, 1-6:

Dunque rea morte ha spente,
Molin, tue luci? E con sì presto volo
dal nobil corpo il chiaro spirto è sciolto?
Qual pianto agguaglia il duolo
ch'in me del tuo partir l'anima sente?
Perché sì tosto, o ciel, per te l'hai tolto?

MACHEROPIO in MOLIN *Rime* XIII*:*

Dove se ito o nobile poeta
sì tosto? Forse tra gli elisi allori?
Non ha Vinegia più onorati cori?
Non ha ciel più sereno? Aura più lieta?

Forse Anfirite col tuo canto acqueta
l'Ionio irato? Hor dove son gli Amori
d'Adria? E 'l gran Gorgo che tolto ha gli onori
al Tebro, al Arno, a Titiro, a Dameta

o pur se tratto col mortal tuo velo
da Cigni o novo Cigno su in Citera?
O cittadin se fatto di Parnaso?

Già soggetto, cagion, luogo non era
perché cangiassi per voler o caso
la tua patria gentil, se non col cielo.

In Molin questa frantumazione della sintassi si esplica, nel suo caso più estremo, nel son. 168 dove l'autore concentra ben quattro interrogative in soli quattro versi:

MOLIN *Rime* 168, 1-4:

Dimmi, Hippolito mio, dove n'andasti
quinci partendo? A i lieti campi? Al regno
di Pluto? E, s'ei t'udì, perché ritegno
ti fe' se di tornar Pur lo Pregasti?

Lo sbriciolamento sintattico è ben evidente nel ricorso all'interrogativa di poche sillabe, e senza predicazione, «A i lieti campi?», nucleo centrale di un secondo verso franto nelle sue estremità da altre due interrogative in *enjambement*. Tuttavia, non mancano altri esempi possibili:[26]

MOLIN *Rime* 178, 56-66:

Ma tu *dov*'eri, Amor misero, *dove*
ti ritrovasti aLLora
ch'eLLa a L'estremo del suo corso venne?
A TE TEnTar *mill'*arti e *mille* Prove,

[26] Miei i corsivi e il ricorso al maiuscolo.

Per sostenerla ancora,
e la Difesa Del suo mal convenne?
E, se 'l *dolor* ti tenne
forse rinchiuso in qualche luogo angusto,
poi che l'amato busto
gelido, tutto immobile, scorgesti,
come mai tanto *duol* soffrir potesti?

MOLIN *Rime* 180, 1-3:

Che giova il lagrimar? *Che giova* il Duolo
Dove non ha rimedio il suo tormento?
Anzi, accresce martir vano lamento?

Come anticipato, l'interrogativa in attacco di sonetto è ricorrente nel genere epicedico e trova riscontri ad esempio pure in:

G. VERGHICI in FENAROLO *Rime*, c. 72*r*:
È morto dunque il Fenarol? È morto

A. CARO in *Fiori delle rime* 1558, c. 26*r*:
Tu Guidiccion sei morto? Tu, che solo

C. MALVASIA in *Spilimbergo* 1561, p. 25:
Irene è morta? Oimè, dunqu'è sotterra

S. MONTE in *Spilimbergo* 1561, p. 159:
Che fai mondo? Che pensi? Che pur miri

B) A fini espressivi, andrà considerato anche il ricorso al dialogo diretto (distintivo del genere della *consolatio*), capace di conferire un effetto quasi teatrale e coinvolgere emotivamente i lettori.[27]

C) Infine, un'ultima strategia stilistico-espressiva pertiene l'inserimento di frasi brevi, dalla linearità sintattica spezzata, capaci di conferire un effetto lapidario. A titolo esemplificativo, nella ballata 180 dopo una serie di interrogative si innesca la sentenza definitiva:

Che giova il lagrimar? Che giova il duolo
dove non ha rimedio il suo tormento?
Anzi, accresce martir vano lamento?

Madonna è gita. Io qui, con nulla spene
di rivederla più, misero vivo. (vv. 4-5)

Il segmento quinario, «Madonna è gita», risponde alle precedenti domande irrisolte, alla ricerca di un senso che sembra sfumare definitivamente con il responso finale. La

[27] Rimando ai sonetti MOLIN *Rime* 156, 5-6; 163, 11-14 e 168, 7-14.

strategia è ancora più evidente nel già citato sonetto 167 dove l'uso di sentenze brevi si accompagna ad una forte tortuosità sintattica:

> Tu, quel ch'un novo Orfeo sembrava in terra
> col dolce canto in lui dal ciel piovuto
> e per natia bontà pien d'alto merto,
>
> togliesti. Il nostro Hippolito è sotterra.
> Sua cara compagnia n'è tolta, e certo
> per noi dirsi può 'l mondo e sordo e muto. (vv. 9-14)

Stilisticamente nelle terzine, oltre ad una pronunciata (quanto rara) connessione interstrofica, il passo pare quasi una voce strozzata. Il ragionamento dei vv. 9-11 si infrange in un verbo privativo, tanto atteso quanto tragico: *togliesti* (rinforzato dall'etimologico *tolta* del v. 13), da connettere al *Tu* allitterante in posizione isometrica del v. 9. Alla scelta verbale – dolorosa già in sé poiché enfatizza la mancanza – segue una sentenza estremamente lapidaria: «[…] Il nostro Hippolito è sotterra». La precisazione del musico «sotterra», e quindi il riferimento alla sua umida sepoltura, conferisce un gusto quasi macabro al testo, che ritornerà anche nella canzone 179. Inoltre, il v. 12 porta con sé una certa fiacchezza prosodica, dovuto al rallentamento di ritmo dell'ultima terzina, complice l'anomala accentuazione del verso finale (2ª 5ª 6ª 8ª 10ª). La concentrazione di accenti rallenta la lettura, così come è altrettanto ritardante la dittologia con doppia congiunzione in *explicit*.[28] Più problematica invece risulta la scansione del verso. Infatti, sia il verbo bisillabico «dirsi» sia il sostantivo «mondo» impongono di essere accentati, ma meno ovvia è la natura dell'attacco ritmico. Una possibilità sarebbe senz'altro quella dell'*incipit* anapestico (legittimata anche dai monosillabi «Per noi»). Tuttavia l'impressione è che il pronome personale *noi* sia importante all'interno del testo (anche come eco del possessivo *nostro* al v. 12) e richieda, dunque, una sottolineatura ritmica con valore enfatico. L'andamento è forse suggerito anche dall'inerzia prosodica dell'attacco giambico che occupa i cinque versi precedenti. Di una certa problematicità è anche il costrutto «dirsi può» da intendere evidentemente come unica soluzione verbale; se da un lato impone l'accento sul «dirsi», dall'altro un'armonia euritmica porterebbe a privilegiare naturalmente invece il modale. In breve, la lettura prosodica ortodossa non corrisponderebbe a quella spontaneamente più naturale, favorendo un *ictus* in seconda e quinta sede, con ribattuto in sesta. Concludendo, il caso delle terzine del son. 167 invita a riflettere, più in generale, sulla connessione e ripartizione tra quartine e terzine nei componimenti funebri. In Molin, semplificando, le quartine tendono ad ospitare l'annuncio di morte,[29] mentre le terzine esprimono il momento consolatorio. Laddove il nome del defunto – talvolta con ricorso al consueto possessivo – venga esplicitato, pur non conoscendo una posizione fissa, è posto indicativamente entro la prima metà del sonetto (in 8 casi su 12).[30]

---

[28] Tuttavia la prima *e* viene riassorbita dalla sinalefe e di conseguenza è prosodicamente indifferente.
[29] Con la sola eccezione di MOLIN *Rime* 159, che ritarda l'annuncio al v. 9.
[30] Ma nei sonetti 161, 163, 167 e 173 è ritardato alle terzine.

V. 4. 3 *I destinatari*

Di fronte ad un componimento epicedico è doveroso distinguere tra i defunti commemorati nei testi e gli interlocutori a cui il poeta si rivolge effettivamente ovvero, nel nostro caso, gli interpreti del *milieu* letterario veneziano di riferimento. Sarà dunque importante considerare entrambe le tipologie di destinatari, così da ottenere un ventaglio utile a ricostruire le reti di relazioni di Molin:[31]

	Uomini		**Donne**		**Figli/e**
155	Pietro Bembo	164	Irene di Spilimbergo	162	Incerto
156		169	Incerta[32]	165	Incerto
157	Incerto[33]	173	Irene di Spilimbergo	170	Incerta
158	Trifon Gabriele	174	Compianta di Pietro Gradenigo	171	
159	Fortunio Spira	175		172	
160		176		177	Incerto
161		178	Elena Artusi		
163	Francesco Maria Molza	179	Elisabetta Querini (?)		
166	Duca di Ferrandina	180	Incerta		
167	Ippolito Tromboncino				
168					
Tot.	**11** (42,03%)	Tot.	**9** (34,62%)	Tot.	**6** (23,35%)

- *Profili maschili*

Come aveva già insegnato Petrarca,[34] al centro della lirica funebre vi sono per lo più con uomini molto vicini al poeta o perché amici o perché *auctoritas* di riferimento, come nel caso di Pietro

[31] Segnalo che in alcuni casi, in mancanza di elementi interni sufficienti, non è stato possibile identificare il defunto. Per quanto concerne i casi dubbi, non si ha l'impressione che la sezione ospiti componimenti in morte di parenti, nonostante il fratello Giacomo sia venuto a mancare prematuramente intorno al 1536.
[32] Il sonetto 169, così come la ballata 180, sviluppano il tema della morte della donna amata, della quale però non è fornito alcun indizio identificativo. Ammessi i dubbi circa la possibile letterarietà dei componimenti, la loro precisa collocazione all'interno di questa specifica sezione delle *Rime* di Molin lascia supporre che possano riferirsi a donne storicamente esistite delle quali si è persa traccia.
[33] È possibile che il testo costituisca il primo di un dittico in morte di Trifon Gabriele, in quanto con il successivo condivide due rime (*–ura* e *–asti*), un rimante («misura») e l'idea per cui l'anima del defunto, oltre ad eccellere in qualità, assuma anche un valore esemplare (son. 157, 3 «eri specchio» e son. 158, 4 «col tuo essempio a noi Triphon mostrasti»). Inoltre, il testo ripropone la rima *–asti* e *–ita* (con medesimo sintagma in punta di verso «umana vita») identica in Domenico Venier *Rime* 144, sempre in morte di Gabriele. Parimenti, anche Stampa (*Rime* 274, 1-4) e Mocenigo (*Rime* 25, vv. 6 e 14), in riferimento alla morte di Trifone, sviluppano il *topos* del mare in tempesta, proprio come Molin nelle terzine di son. 157.
[34] Mi riferisco a *Rvf* 92 (Cino da Pistoia), *Rvf* 287 (Sennuccio del Bene), *Rvf* 269 e 322 (Giovanni e Giacomo da Colonna).

Bembo[35] e Trifon Gabriele.[36] La morte di Pietro Bembo, avvenuta il 18 gennaio 1547, rappresentò un grave lutto sul piano nazionale e un'importante occasione di commemorazione collettiva, capace di coinvolgere pressoché tutti i protagonisti della scena letteraria di metà XVI secolo. Tra i sodali più vicini a Girolamo Molin si annoverano Bernardo Tasso, Della Casa, Cappello, Domenico Venier, Spira, Girolamo Quirini, Giraldi Cinzio, Varchi, Tomitano, Veronica Gambara e molti altri.[37] Tuttavia il nostro non deve aver dimostrato adeguata partecipazione, al punto che Domenico Venier, rivolgendosi all'amico, lo rimproverò di non essersi dedicato abbastanza al compianto per il cardinale.[38]

Meno scontata è la presenza, invece, di un sonetto obituario di Molin per Francesco Maria Molza, legato per lo più al contesto modenese.[39] Non è noto a quando risalga la conoscenza tra i due poeti né quali fossero i loro rapporti. Molza fu dedicatario di sonetti encomiastici da parte di molti poeti di area veneziana come Bembo, Bernardo Tasso, Caro, Varchi, Nicolò Franco, Girolamo Ruscelli e Dolce. Oltre a Molin, per lui composero però sonetti epicedici anche Bernardo Tasso, Annibal Caro, Bernardo Cappello e Petronio Barbati.[40]

Nel quadro complessivo, può sembrare anomala la presenza del condottiero militare Antonio Castriota, noto come Duca di Ferrandina, ucciso in duello il 17 febbraio 1549 in casa del podestà Marco Venier, durante una festa in maschera a Murano. Il testo rappresenta un'eccezione all'interno del *corpus* perché unico sonetto dedicato ad un uomo d'armi e perché unico a trarre ispirazione da uno scandaloso fatto di cronaca nera veneziana.[41] In realtà, la composizione moliniana si inserisce all'interno di una corale operazione poetica che coinvolse pressoché tutti gli interpreti del circolo di Campo Santa Maria Formosa, incoraggiata da Domenico Venier. Le cause della morte sono state ricondotte ad un litigio, nato probabilmente a causa di Modesta Veniero (moglie di Daniele Venier),[42] tra il duca e Marco Giustinian che lo ferì (o fece ferire) alla testa. Il giovane Castriota, dopo aver servito il governatore di Milano

---

[35] Sul significato e sulle caratteristiche delle scritture in morte di Bembo rimando a CREMONINI 2006 (soprattutto pp. 340-347); FRAPOLLI 2009 e DAL CENGIO 2019bis.

[36] Per il caso dei sonetti per Trifon Gabriele mi permetto di rimandare a DAL CENGIO 2019bis, pp. 196-198. Mi preme almeno sottolineare l'ingombrante mancanza di componimenti in morte di Trissino, deceduto a Roma l'8 dicembre 1550, e riconosciuto da Verdizzotti come maestro per Molin (*Vita*, cc. ⁘ 7*v*-8*r*). Però tale penuria investe, in generale, l'intera comunità veneziana coeva.

[37] Alcuni di questi testi sono confluiti nella raccolta *Epigrammi latini, et sonetti volgari, et altre compositioni di diversi autori raccolte insieme fatte sopra la morte del cardinale Bembo*, s.e., [post 1547], ma non quelli moliniani.

[38] VENIER *Rime* 135, 1-4: «Dunque ogni stil del glorioso e chiaro / Bembo n'andrà, Molin, facendo istoria, / perché resti di lui quaggiù memoria, / tal che vada col mondo eterno a paro [= MOLIN *Rime* 155, 4]». Per un approfondimento sulla questione si veda DAL CENGIO 2019bis, pp. 176-178.

[39] Per l'intellettuale modenese segnalo FERRONI 2018, miscellanea di saggi dedicati al suo profilo culturale.

[40] Rispettivamente: B. TASSO *Amori* II 46, III 5 e IV 2; CARO *Rime*, p. 65 (sonetto *Qui giace il Molza, a sì gran nome sorga*); CAPPELLO *Rime* 164-165; PETRONIO BARBATI (sonetti *Molza il cui nome con sì chiara tromba*; *Qui giace il Molza, il cui sublime ingegno* e *Poi che tu Molza a pace eterna et vera* in *Rime di diversi* 1548, cc. 148*v*-149*r*).

[41] Per l'occasione scrissero sonetti anche Pietro Aretino, Domenico Venier, Gaspara Stampa e Ippolito Tromboncino; per maggiori dettagli sulla vicenda e per uno studio dei componimenti epicedici per la sua morte si rimanda all'introduzione di son. 166 e, per l'iniziativa commemorativa, suggerisco il ben fatto lavoro di BIANCO 2010.

[42] Modesta Michiel, q. di Giovanni, moglie di Daniele Venier q. di Marcantonio dal novembre del 1544. È menzionata in PARABOSCO *Diporti* (*Giornata* III, *Lodi di donne*, p. 311]) e nelle *Stanze in lode di alcune donne veneziane* ott. 46, 4-8 «Modesta, dico la gentil Veniera / che più bella di lei veder desta / ne i secoli futuri, indarno spera / che il ciel die tanto à lei di bello, et caro / che ad ogn'altra ci sarà per forza avaro» (in PARABOSCO *Tempio della Fama,* pp. 47-48).

Alfonso d'Avalos, si era distinto in Germania per i suoi meriti militari al servizio di Carlo V, impegnandosi nel conflitto contro i protestanti. Interessato alle arti e alla poesia, Castriota fu dedicatario di una canzone e di tre sonetti di Tansillo, di un sonetto di Nicolò Franco,[43] suo protetto e con il quale scambiò rapporti epistolari (ms. Vat. Lat. 5642, cc. 103*v*-115*v*) e di una lettera di Aretino. La morte del duca spinse alcuni poeti ad un'espressione di cordoglio lirico. Primo fra tutti, probabilmente anche per l'imbarazzo della casata, Domenico Venier compose due sonetti epicedici tràditi in ms. Marc. It. IX, 248 (= 7071) alla c. 1*r-v*.[44] Nello stesso codice marciano sono conservati anche altri due sonetti adespoti in morte del duca: *Visto Fortuna il stato, a le gran pompe* (c. 70*r*) e *Instabile Fortuna, e morte acerba* (c. 70*v*). Sul modello di Venier, al tema si dedicarono anche Gaspara Stampa, Pietro Aretino e Jacopo Tiepolo.[45] Ad Aretino l'episodio rimase così impresso che ne parlò pure con un Reverendo Vassallo (nell'aprile del 1549) e prima ancora con Ippolito Tromboncino (nel marzo 1548), al quale indirizzò anche un proprio sonetto sull'accaduto: *Quei gridi, con che fama a infonder vieni*, incluso nella medesima lettera.[46] La morte del Duca è testimoniata anche da Girolamo Muzio, che raccontò l'episodio nel suo dialogo *Il gentiluomo*,[47] così come a distanza di anni la vicenda fu ricordata anche da Alfonso de Ulloa nella celebre *Vita di Carlo V*.[48]

Anche i due sonetti per il citato compositore Ippolito Tromboncino andranno intesi come preziosa testimonianza della vita culturale del circolo Ca' Venier, presso il quale il musico era solito esibirsi. Si conosce poco dei rapporti tra Girolamo Molin e Ippolito, ma è certo che il poeta conoscesse bene il padre, Bernardo Tromboncino, con il quale collaborò in alcune iniziative culturali.[49] Quello di Molin non è un caso isolato. Infatti la scrittura di componimenti in morte di musicisti attivi nel sodalizio è affrontata anche da Luigi Groto, autore di un sonetto per il decesso di un musico ebreo della famiglia Levi (non identificato), e soprattutto da Venier e Fenarolo, autori di uno scambio poetico obituario per Perissone Cambio.[50]

- *Profili femminili*

Tendenzialmente, il compianto delle defunte rappresenta per Molin l'occasione di dimostrare apertamente la propria vicinanza agli amanti delle donne, per la maggior parte suoi amici. Ad esempio, nel caso dei testi per Irene di Spilimbergo il vero interlocutore è da riconoscersi soprattutto nel poeta Giorgio Gradenigo, amante della giovane e principale promotore della raccolta epicedica in suo onore.[51] In realtà fu Bernardo Tasso, nel sonetto *Molino, al suon de' cui canori accenti* (*Amori* V 135), ad esortare Molin a prendere parte al commiato per la morte della

---

[43] Si ricordino anche i sonetti di Tansillo *O qual di nome, ancor d'animo Franco* e *Già desiai, qual voi, dar col mio canto*, in cui si esorta Nicolò Franco a cantare di nuovo il duca di Ferrandina (TANSILLO *Rime* 413-414).

[44] Ovvero *Giovane illustre alteramente nato* e *Phebo et Marte in un punto intesi e mesti* (VENIER *Rime* 140 e 245).

[45] In TIEPOLO *Compositioni*, c. Dvii*r-v*.

[46] Rispettivamente: ARETINO *Lettere*, vol. V, n. 227, p. 173 e ID. *Lettere* V, n. 213, pp. 163-164.

[47] MUZIO *Il gentiluomo*, pp. 258-259. Muzio gli dedicò anche il sonetto *Nuovo mostro gentile in cui risplende* (MUZIO *Rime* 151).

[48] ULLOA *Vita di Carlo V*, p. 272.

[49] Rimando al cap. III. 2 *Girolamo Molin, «gentilhuomo amator de i virtuosi»*, pp. 82-83.

[50] Rispettivamente cfr. GROTO *Rime* I. 207, VENIER *Rime* 257 e FENAROLO *Rime*, c. 38*r*. Rimando al cap. III. 1 *Il circolo Venier e la musica*, pp. 72-80. per maggiori dettagli sulle intersezioni tra musicisti e letterati nell'ambiente veniero.

[51] Per uno studio sulla commemorazione epicedica per Irene di Spilimbergo si veda FRAPOLLI 2004 e rimandi bibliografici.

giovane Irene († 1559). Nel volume – curato da Dionigi Atanagi e pubblicato nel 1561 (qui *Spilimbergo* 1561) – il citato sonetto tassiano è conservato a p. 12 ed è seguito da altri suoi sei componimenti in memoria della ragazza. Molin raccolse l'invito dell'amico e compose, in effetti, tre sonetti in morte della giovane (nn. 164, 173 e 244[52]), dei quali solo il secondo e il terzo confluirono in *Spilimbergo* 1561, mentre il primo non venne incluso nell'antologia per cause sconosciute. Assodato, come si vedrà, che i sonetti 173 e 244 si rivolgono a Gradenigo,[53] è legittimo domandarsi se il 164 voglia invece essere la risposta di Molin alla proposta tassiana. Non si avvertono, tuttavia, le consuete regole dei sonetti di corrispondenza:

B. TASSO *Amori* V 135:

Molino, al suo de' cui canori accenti
si fa l'ondoso mar tranquillo e PIANO,
che con lo stil sovente alto e sovrANO
fatt'hai fermare il corso ai fiumi, ai venti,

piagni la bella Irene, e con dolenti
versi riprendi il fato empio, inUMANO,
ch'ora fa 'l mondo sospirare invANO
la bella Donna, e' duo begli occhi spenti.

Quand'in altra vedrai con pace tanta
congiunta in un bellezza et onestate,
grazia, senno, valore e cortesia?

Prendi la cetra, et altamente canta
quanta rara virtute in lei fioria,
onde sia conta a la futura etate.

MOLIN *Rime* 164:

Nel bel matin dell'età sua fiorita
spuntando i rai de le sue glorie apena
la bella Irene, e d'alte grazie piena,
cadde dal stelo de l'umana vita,

qual rosa a la stagion verde gradita,
che s'apre quando l'alba il dì ne mena
e col sol, che l'illustra e rasserena,
cresce odorata e vaga e colorita.

Ma rozzo agricoltor che miete il PIANO,
ch'ad altro ha 'l cor via più ch'a l'opra assai,
l'incide incauto o via sterpe con mANO.

Così chiudendo Morte i suoi be' rai
svelse e troncò da questo prato UMANO
lei, ch'era un fior cui par non nacque mai.

Gli schemi rimici non corrispondono – con l'eccezione della rima *–ano* (con rimante comune "piano", che a ben guardare però in Tasso ha valore aggettivale, mentre in Molin di sostantivo). Non vi sono nemmeno significativi recuperi lessicali, se non espressioni cristallizzate quali «bella Irene» e il comune riferimento alle «grazie», di per sé non sostanziali. L'unico dettaglio capace di istillare dubbi, circa una possibile connessione tra i testi, consta nell'esortazione tassiana a cantare «quanta rara virtute in lei fioria» (v. 13) giacché l'intero sonetto moliniano si intreccia proprio attorno alla metafora – tradizionale ma impiegata da Molin solo nel son. 164 – del fiore reciso.

I sonetti 173 e 244, entrambi per Giorgio Gradenigo, furono pubblicati invece in *Spilimbergo* 1561 ma con attribuzione ad *Incerto*.[54] È improbabile che la paternità moliniana dei testi non fosse nota giacché Molin apparteneva al comune *milieu* di tutti i partecipanti all'iniziativa e

[52] Per una riflessione intorno alle ragioni del suo dislocamento rimando al cap. V. 6. 1, p. 291 e rimandi.
[53] In occasione della morte di Irene di Spilimbergo, furono in molti a proporre una poesia di corrispondenza con Giorgio Gradenigo. Tra questi andranno ricordati almeno Cappello, Bernardo Tasso, Giacomo Mocenigo, Zane, Verdizzotti, Fenarolo, Dolce, Domenichini, Paterno, Luigi Raimondi, Pietro Gradenigo. Pare evidente che gli autori siano tutti interpreti del medesimo ambiente culturale e che la scrittura di sonetti di corrispondenza a partire da un pretesto funebre diventi l'occasione per circoscrivere un gruppo culturale o, per lo meno, dichiarare la propria appartenenza.
[54] Qui cap. VII. 1 *Descrizione dei testimoni,* pp. 380-381.

addirittura il curatore del volume, Dionigi Atanagi,[55] elaborò un sonetto per Irene in cui dà conto proprio dell'impegno poetico di Venier e Molin nel commemorare la giovane:

ATANAGI in *Spilimbergo* 1561, p. 29:

Qual sete Giorgio voi (ne 'l mio dir falle)
e 'l Molino e 'l Venier co i lor simili;
che fate al suon de' vostri dolci stili
l'aere seren, le rive perse, et gialle. (vv. 5-8)

Prevale l'impressione, dunque, che Molin sia stato consapevolmente celato come «Incerto» con lo scopo di non renderne nota l'identità, scelta coerente con la sua puntuale assenza da tutte le antologie della metà del XVI secolo.

All'amico e letterato Giacomo Zane si rivolge implicitamente la canzone 178, *planctus* in morte di Elena Artusi, amante del poeta e della quale le informazioni biografiche sono pressoché nulle.[56] Ne ricorda la scomparsa anche Zaccaria Pensabene nel sonetto *Hor, che la frale, e mortal gonna è chiusa*, da intendersi quale utile limite *ante quem* al decesso.[57] Soprattutto, Elena Artusi figura ripetutamente anche nella produzione poetica di Domenico Venier, autore di un sonetto funebre dove ricorda l'esistenza di un suo ritratto (oggi non identificato), detto essere incredibilmente fedele alla sua reale bellezza angelicata;[58] ma secondo Massimo Frapolli, in altre circostanze, Venier le avrebbe dedicato tre ulteriori sonetti.[59] Inoltre, la donna fu oggetto pure di una corrispondenza poetica in dialetto tra il citato Venier e Benedetto Corner, il cui scambio ci è pervenuto solo in testimonianza manoscritta.[60] Nel codice, comprensivo di 144 componimenti, la donna perde completamente i suoi connotati angelici a favore di un tono sprezzante che la ridimensiona bruscamente a prostituta.[61]

Più problematica risulta, invece, l'identificazione della dedicataria della canzone 179, denominata esplicitamente Quirina (v. 62). Ad una prima lettura prevale l'impulso di identificarla in Elisabetta Querini (Venezia 1498 – 1559), patrizia a stretto contatto con l'ambiente letterario di Bembo, Della Casa, Giorgio Gradenigo e Aretino.[62] Non fosse altro

---

[55] Non sfugga che Dionigi Atanagi, negli stessi anni, curò anche l'edizione delle *Rime* di Bernardo Cappello (1560) e delle *Rime* di Giacomo Zane (1562).
[56] Zane dedicò alla giovane Artusi la prima metà del proprio canzoniere e la canzone funebre ZANE *Rime* 14.
[57] Per il testo si veda *Rime di diversi* 1553, c. 217*v*.
[58] Il sonetto, su indicazione di Dionigi Atanagi, corrisponde a *Non è men del più bello Angelo in cielo* (VENIER *Rime* 194).
[59] *Deh perché tanto, e con sì caldo affetto*, *Poiché pianti, e sospir gravi e dolenti* e *Come scese dal Ciel quest'Angioletta* (VENIER *Rime* 29, 169 e 170). Per l'idea cfr. FRAPOLLI 2001, pp. 60-63.
[60] Ms. Add. 12.197, conservato presso la British Library di Londra; per uno studio del manoscritto cfr. AGOSTINI NORDIO 1991 e ROSSI 2010.
[61] A titolo esemplificativo, trascrivo i primi otto versi del sonetto di apertura: «Questo si sé un bel libro, che tratta / d'una donna, ch'ha nome Elena Artusa, / fatto in sta nostra lengua, che se usa, / da do zoveni bravi a posta fatta. // Un d'essi aveva zà chiavà sta matta, / l'altro adesso la chiava; ora i l'accusa / che l'è massa puttana, ora i la scusa, / cussì co' la ghe monta, o co' i se catta» (Ms. Add. 12.197, c. 1*r*).
[62] La Massola fu amata da Pietro Bembo – che le dedicò sonetti (*Rime* 132-137 e alcuni inediti scritti conservati in ms. Marc. It. IX, 202 [= 6755], cc. 164*r*-165*r*) – e dal Casa, che la omaggiò nel dittico *Rime* 37-38. Elisabetta Querini fu più volte corrispondente di Pietro Aretino, che non mancò di tesserne le lodi in numerosi sonetti; ma anche Giorgio Gradenigo le rivolse un sonetto encomiastico (G. GRADENIGO *Rime* 6). A favore di questa identificazione è GREGGIO 1894, p. 318. Per il profilo biografico di Elisabetta Querini cfr. PLEBANI 2016.

che nel testo il poeta non si rivolge ad un amico da consolare, ma si presenta lui stesso come l'amante addolorato, incapace di fronteggiare il lutto e desideroso solo di morire per porre fine allo strazio. Lo scarto di prospettiva, a mio parere, suggerisce un caso di omonimia e autorizza ad ipotizzare l'esistenza di un'altra donna di nome Quirina, non identificata, forse amante del poeta e che si ha la tentazione di ricondurre allo scenario musicale coevo. A supporto di questa ipotesi si muove il sonetto *Cantava un dolce canto a l'aura estiva* del figlio della Querini, Pietro Massolo, dedicato esplicitamente ad una certa Lisabetta Quirina, priva di connotazione materna, intenta nell'atto di cantare.[63]

Infine, i sonetti 174-176 instaurano un dialogo lirico, di matrice consolatoria, con Pietro Gradenigo per la scomparsa di una donna cara all'amico.[64] Non vi sono elementi utili ad un'identificazione certa del profilo femminile, se non un unico indizio anagrafico nel sonetto *S'io non sfogassi col mio pianto il duolo*, 7: «di qua dal terzo suo trigesim'anno».[65] La donna è forse da riconoscere nella figlia di Pietro Bembo, Elena (Padova 30 giugno 1528 – Venezia…), data in sposa a Gradenigo nel 1543. Di Elena Bembo, di cui non si conosce la data di morte, possediamo tracce epistolari fino a marzo 1562, da intendersi come limite *post quem*. Si vagli però un'ipotesi alternativa. In una lettera a Teodora Longhi, datata 17 marzo 1561, Pietro Gradenigo esprime il suo dolore per la scomparsa della propria sorella minore, Cecilia, morta di parto nel dicembre 1560.[66] Per quanto sia la moglie sia la sorella siano legittime candidate, all'interno delle *Rime* di Pietro Gradenigo non sono conservati componimenti esplicitamente dedicati né all'una né all'altra e, dunque, l'idea non andrà oltre allo statuto del possibile. Alcune perplessità si avvertono relativamente al son. 176 in quanto, pur presentando connessioni intertestuali con i due antecedenti (e che autorizzano a considerare i componimenti come una triade organica), differisce dal dittico precedente per alcuni aspetti fondamentali: Molin non si rivolge più all'amico bensì alla defunta, manca la risposta di Gradenigo e il rapporto tra i due presenta una connotazione amorosa assente nei primi sonetti.

- *La morte dell'infante*

Di qualche interesse è la considerevole, per quanto minoritaria, presenza di sonetti dedicati alla morte di alcuni bambini, verosimilmente tutti figli di amici.[67] Data la mancanza di identificazioni certe, è necessario procedere con cautela e limitarsi ad avanzare solo alcune ipotesi. I sonetti 165 e 177 si riferiscono a bambini di età incerta, mentre il son. 162 ne precisa l'età a soli due anni e mezzo. In seguito ad uno spoglio biografico relativo alle personalità più vicine a Molin, risultano plausibili alcuni nominativi che è quantomeno utili segnalare rapidamente. Per esempio Bernardino Partenio, docente di greco presso la Marciana dal 1560

[63] Trascrivo le quartine: «Cantava un dolce canto a l'aura estiva / il primo di di maggio in su l'aurora / colei, che di se ogn'un'arde, e innamora, / e ogn'un l'inchina, come a mortal diva. // Ella cantava quei de l'altra riva, / che 'l mondo tanto hoggi celebra, e honora; / che par, che vivi siano in vita anchora, / che la vita de buoni è sempre viva» (MASSOLO *Sonetti morali*, p. 175). Alla medesima, sempre Massolo, dedica anche il sonetto successivo, sempre a p. 175, *O donna de le donne altero mostro*.
[64] Ricordo che Pietro Gradenigo compose sette sonetti e una canzone dedicati alla scomparsa di una donna di giovane età, detta a lui particolarmente cara (P. GRADENIGO *Rime*, cc. 51*v*-55*v*).
[65] Di Pietro Gradenigo in MOLIN *Rime* 255.b, composto in risposta al son. 175.
[66] Per la lettera: ms. Marc. It. X, 23 (= 6526), cc. 100*v*-101*r*. Non è nota la data di nascita di Cecilia Gradenigo ma, nel caso coincidesse con la donna dei sonetti, sarebbe da collocare intorno al 1527.
[67] Una ricerca d'archivio permette di escludere il caso di eventuali figli del fratello Nicolò o di Girolamo stesso.

e frequentatore del circolo di Murano insieme a Molin,[68] ebbe un solo figlio maschio, morto infante nel 1556. Il lutto è ricordato anche da Paolo Manuzio, padrino del piccolo, in una lettera a Partenio del giorno di Pasqua del 1556:[69]

> Voi sete colmo di miseria per la morte del vostro unico figliuolo, mio cariss. figliuccio: et io ripieno di tribulatione per la poca sanità, non pur di me stesso, che già dal lungo costume posso haver apparata la patienta, ma del mio maggior figliuolo, ferma speranza, e rifugio della vecchiezza. Dio vi doni fortezza per sostenere così grave sciagura, quanto è stata la perdita di così amabile figliolino: et a me porga refrigerio con la salvezza del mio.

In alternativa, è ammissibile congetturare anche il nome di Pietro Aretino la cui secondogenita morì, molto piccola, probabilmente prima del 1547.[70] Sempre intorno al 1547 venne a mancare, poco dopo il battesimo, anche la figlia di Girolamo Muzio che la compianse in più *loci* della propria produzione poetica.[71] La morte improvvisa di un figlio ancora neonato riguardò, nel 1542, anche uno dei più cari amici di Molin ovvero Bernardo Tasso.[72]

Per bambini di età meno infantile, si potrebbe annoverare anche il nome di Lucilio Bembo (Padova 1523 – 1532), primogenito di Pietro Bembo, spirato all'età di nove anni. Il lutto gravò sull'intellettuale che, in una lettera a Veronica Gambara, si cimentò anche nella scrittura di un epitaffio in latino per il figlio. Infine, è molto probabile che almeno uno dei sonetti moliniani si riferisca alla morte di Alvise Gradenigo, secondogenito dell'amico Pietro. Il bambino, nato nell'estate 1545 dall'unione con Elena Bembo, morì di febbre nell'aprile 1551.[73] Molin, amico prossimo di Gradenigo, era stato anche uno dei padrini del neonato al battesimo, come ricordato dallo stesso Pietro in una lettera al cardinal Bembo datata 29 agosto 1545:[74]

> I compari che l'hanno tenuto al battesimo sono stati questi: Nicolò Capello, Daniel del Priuli, Luca Gerolamo Contarini nipote del Ser.^{mo} nostro Principe, amendue miei amici et compagni di studio, ms. Girolamo da Molino quel buon intelletto, amico et servitor affettionatissimo di

---

[68] Nel 1560 Partenio pubblicò il dialogo *Della imitazione poetica* (Venezia, Giolito), ambientato proprio a Murano, e avente tra i protagonisti Trifon Gabriele, Gian Giorgio Trissino, Paolo Manuzio e Francesco Luigini. Inoltre tra i destinatari di alcuni suoi componimenti latini compare il nome di Cornelio Frangipane, autore a sua volta di alcuni testi in morte di Molin (PARTENIO *Carminarum libri*, p. 124); per un profilo biografico cfr. VENIER 2014.

[69] Paolo Manuzio si riferisce al proprio primogenito Aldo Manuzio (il giovane), nato a Venezia il 13 febbraio 1547 dall'unione con Caterina Odoni. Manuzio il Giovane, sopravvissuto alla malattia menzionata dal padre nell'epistola, morì il 24 ottobre 1597; per il passo cfr. MANUZIO *Lettere*, cc. 27*v*-28*r*.

[70] Per l'informazione rimando a INNAMORATI 1962, pp. 89-104. Non ho trovato riferimenti all'accaduto all'interno delle *Lettere* del poligrafo.

[71] Cfr. MUZIO *Rime* 94-98.

[72] Dall'unione con Porzia De' Rossi, nel 1537 nacque Cornelia e nel 1542 Torquato, che morì dopo soli pochi mesi; per la notizia cfr. DE GRAMATICA 1991, p. 235.

[73] È lo stesso Gradenigo a riferirlo a Torquato Bembo in una lettera del 17 aprile 1551: «Il povero Alvisietto nostro Martidi mattina passò di questa misera vita, la cui morte a tutta la casa nostra ha doluto infinitamente, et da tutti universalmente è stato pianto, et lagrimato, ma sopra gli altri a me è stata questa perdita acerba, et grave, si come quello a cui più toccava, et me ne ho io tanto doluto, et pianto, et ramaricato, che non si po' dir più, ne credo darmene pace giamai con la mia | dura fortuna mi habbia privato così subitamente di quel caro, et bello angioletto, degno di viver sempre […]» (in ms. Marc. It. X, 23 [= 6526], c. 41*r*-*v*).

[74] In ms. Marc. It. X, 23 (= 6526), c. 10*r*.

> vostra signoria […] et havollo essi [= *i padrini*] comendato per bellissimo, ma sopra gl'altri il detto Molino, il quale dice, ch'oltra le fattezze belle egli mostra nell'aria molta vivacità et spirito.

L'ipotesi si rafforza ricordando la richiesta consolatoria mossa da Gradenigo, dopo la scomparsa del figlio, all'amico Girolamo Ferrari di «comporre uno endecasillabo, o altri versi latini da porre sopra la sua sepoltura» perché ciò gli sarebbe stato «caro et grato sopra ogni modo».[75]

Il trittico 170-172 affronta la morte della figlia – probabilmente adulta data l'assenza di indicazioni infantili – di un amico; ma di entrambi è taciuto ogni possibile indizio identificativo. È forte la tentazione di suggerire il nome di Sperone Speroni, la cui figlia primogenita Lucia (Padova 1533 – 1563), detta Lucietta, morì a soli trent'anni. Il dolore per la sua scomparsa, ben documentato nell'epistolario del filosofo,[76] e la stretta amicizia tra i due potrebbe facilmente giustificare il trittico moliniano, rivolto ad una personalità indicata come celebre per i suoi meriti intellettuali e letterari (MOLIN *Rime* 170, 10). Inoltre, e con piena sicurezza, in morte di Lucietta si espresse Domenico Venier, in due sonetti consolatori editi per la prima volta nel 1565.[77] Oltre all'affinità tematica, con il dittico di Venier i sonetti di Molin presentano alcune tangenze rimiche: la rima *-ita* (con rimante comune ": vita") tra VENIER *Rime* 195 (10, 12, 14) e MOLIN *Rime* 172 (1, 4, 5, 8); e la rima *-anto* (con rimanti comuni "tanto": "vanto": "pianto") tra VENIER *Rime* 196 (1, 3, 5, 7) e MOLIN *Rime* 171 (9, 11, 14). Andranno invece esclusi, per ragioni cronologiche, due poeti cari a Molin ai quali morirono figlie in età adulta: Pietro Bembo, la cui figlia Elena morì molti anni dopo il padre (dettaglio che esclude il dialogo con il padre sopravvissuto, centrale invece nel trittico moliniano); e il conte patavino Bartolomeo Zacco, frequentatore del circolo Ca' Venier, membro dell'Accadamia patavina degli Elevati nonché autore di un ancora inedito canzoniere poetico.[78] Zacco, interlocutore epistolare di Sperone Speroni e protagonista di un paio di dialoghi del filosofo,[79] intrattenne con Veronica Franco una corrispondenza poetica in occasione della morte della figlia Daria,[80] ascrivibile però al 1575.

Diversamente dal trittico in morte della giovane, i già citati sonetti 162, 165 e 177 affrontano la scomparsa di fanciulli morti poco più che infanti.[81] Nella nostra tradizione letteraria la morte prematura di un figlio o di un bambino, per quanto non si possa ritenere frequente in un

---

[75] In ms. Marc. It. X, 23 (= 6526), c. 42*v*. La lettera è datata Venezia 25 aprile 1555.

[76] Soprattutto SPERONI *Lettere*, p. 24.

[77] I sonetti *Speron, se pien di pensier tristi e lassi* e *Speron, ch'n vece di angoscioso pianto* (VENIER *Rime* 195-196); ma la loro prima attestazione è in *Rime di diversi* 1565, c. 11*v*. Colgo l'occasione per ricordare anche l'epitaffio, in lingua pavana, *Sta bella pria ten chievelò appasà* redatto da Gian Battista Maganza in coincidenza della morte di Diamante, secondogenita di Sperone Speroni (MAGANZA *Rime*, vol. III, c. H3*r*).

[78] Sull'autore cfr. ROBIN-LARSEN-LEVIN 2007, p. 154. L'adesione all'accademia è desumibile dalla dedicatoria di Francesco Portinaro nel suo *Quarto libro de Madrigali a cinque voci* (Venezia 1560), che gli dedica i madrigali *Prencipe raro e'invito* e *Prencipe glorioso* (pp. 6 e 22). Per il canzoniere di Zacco, di cui esiste solo una testimonianza manoscritta, si veda il ms. Marc. It. IX, 14 (= 6988). L'esemplare manoscritto non ospita componimenti di Molin.

[79] Per le lettere cfr. *Lettere* in SPERONI *Opere*, vol. V (nn. CCV, pp. 152-153; CCCXXXV-CCCXXXVI pp. 235-236; CCCXLVIII pp. 243-244). Zacco, insieme a Pietro Trappolino, è l'interlocutore dei due dialoghi speroniani *Sopra Virgilio*.

[80] Per i sonetti di Veronica Franco in morte di Daria cfr. FRANCO *Rime* 13-14.

[81] Per una bibliografia fondamentale sul tema della morte dell'infante in letteratura si veda ZAREMBA 2011 e MCCLURE 1991 (soprattutto cap. *The art of Mourning. Auobiographical Writings on the Less of a Son,* pp. 93-115).

canzoniere petrarchista, vantò un fortunato seguito nel secondo Cinquecento, intensificandosi sensibilmente nel trapasso di secolo.[82] Per esempio in ambito milanese, nelle *Rime* (Venezia 1588) di Giuliano Gosellini – poeta a contatto con il *milieu* veneziano – sono raccolti ben trentasei sonetti in memoria della morte del figlio Agrippa, scomparso adolescente nel 1551.[83] Negli stessi anni anche il bergamasco Orazio Lupi (1556 – 1592) pubblicò ben ventisei testi in morte del figlio Andrea e trentasei in morte della figlia Marta.[84] In area veneta, di Luigi Groto è possibile segnalare il sonetto *I duo Alfonsini, che qui giaccion morti*, composto per la scomparsa a soli cinque anni dei figli gemelli di Nicolò Federici (menzionato esplicitamente al v. 11) e l'insolito madrigale *Dove giamai s'udì sì strana sorte*, descrizione di un aborto testimoniato in prima persona dalla prospettiva del feto.[85] Nella tradizione madrigalistica il tema venne affrontato anche da Gian Battista Guarini in *Se vuoi saper chi sono* (in morte di una bambina di nome Violetta) e da Marcantonio Balzanelli in *Rosa troppo frale* e *Rosa mal nata sei* (in morte di una bambina di nome Rosa).[86]

Sulla scorta dei precedenti greco-latini dell'epigrammatica funebre e della tradizione epigrafica,[87] il tema vanta riscontri anche nella letteratura italiana tre-cinquecentesca in lingua latina.[88] Petrarca stesso compose un'epigrafe per la morte, a soli due anni e quattro mesi, del nipote nato dall'unione tra la figlia Francesca e Francesco da Bassano.[89] A questo, pare allinearsi Bembo nel suo epitaffio in latino per la morte del figlio Lucilio:[90]

---

[82] Per citare solo gli esempi più illustri a fine secolo: Torquato Tasso (*Rime* 1346) e Gian Battista Marino (*Rime Lugubri* 22-24).

[83] GOSELLINI *Rime*, pp. 303-320 (ma il *corpus* figura già nell'edizione Milano 1572 delle sue *Rime*). Goselini (Roma 1525 ca. – Milano 1587), per quanto attivo soprattutto a Milano, fu in stretti rapporti con lo scenario letterario veneziano come conferma la sua sistematica presenza in pressoché tutte le principali antologie liriche di area veneta di metà XVI secolo. Non mancò, inoltre, di dedicare sonetti a Domenico Venier, Giraldi Cinzio, Benedetto Guidi, Filippo Binaschi, Annibale Caro e Giovanni Battista Amalteo. Eloquente per la ricostruzione della sua rete di relazione è il volume delle sue *Lettere*, pubblicato a Venezia nel 1592. Per l'intellettuale rimando a GIANNINI 2002.

[84] LUPI *Rime*, cc. 39*r*-61*v*. Alla sezione in morte dei figli si fa cenno in ALBONICO – MILANI – PINTACUDA – SANTI 2002, vol. I., p. 44.

[85] Rispettivamente GROTO *Rime* III.218 e I.255.

[86] Per entrambi i testi cfr. *Gareggiamento poetico* 1611, parte nona, cc. 227*r*-228*v*.

[87] A fronte del nostro discorso non è irrilevante l'esperienza Quattro-Cinquecentesca degli epigrammi sepolcrali in lingua latina, di fortunato seguito in ambito napoletano e inclusi non di rado in antologie epicediche cinquecentesche. Per un primo studio sull'argomento rimando al ben fatto studio di VOLTA 2019.

[88] Per cui si ricorderà almeno Marziale, che oltre ad una vasta produzione di epigrammi funebri, è anche autore di alcuni componimenti per la morte a sei anni di Erotion (*Epigr.* vol. V, 34 e 37, vol. X, 61), e in morte di figli di amici (Antulla, figlia di Telesforo Fenio in vol. I, 114 e 116; di Camonio vol. IX 74 e 76; di Canace vol. IX, 91). Inoltre una *consolatio* per la morte prematura dei figli – tema assai diffuso nella tradizione classica (si pensi al caso di Cicerone per la morte della figlia Tullia) – è proposta in PETRARCA *Fam.* II I, 37-38. Il tema conosce un precedente epistolare già in Boccaccio che scrisse una lettera a Petrarca dedicata al dolore per la scomparsa della nipotina all'età di 5 anni: «Quid multa? In nichilo differentes esse cognovi, nisi quia aurea cesaries tue est, mee inter nigram rufamque fuit. Heu michi! quotiens, dum hanc persepe amplector et suis delector collocutionibus, memoria subtracte michi puellule lacrimas ad oculos usque deduxit, quas demum in suspirium versas emisi advertente nemine! In hac igitur Electa tua quid fleverim, quid tristis essem, iamdudum videre potes. Si de Francisco tuo cuncta referre velim, deficiet calamus» (BOCCACCIO *Epist.* XV).

[89] Antologizzato in ROSSETTI 1835, p. 678.

[90] Scomparso all'età di nove anni, nell'agosto 1532 per coliche; l'epitaffio è conservato in una lettera rivolta a Veronica Gambara in BEMBO *Lettere*, vol. III, n. 1447, pp. 404-405: 405. Anche Benedetto

O multum dilecte puer qua dura parenti
Fortuna invidit te supersse tuo!
Quam producebam latus te sospite vitam,
erepto pejor morte relicta mihi est.

In ambiente settentrionale, nel corso del XVI secolo, non si può mancare di citare gli epitaffi in latino di Luigi Groto per la morte prematura di bambini, quali il *Carm.* XXIV (*Rime* I) – dedicato alla scomparsa di due gemelli (Lorenzo, deceduto a due anni, e Guarneria, dal nome della famiglia, scomparsa a soli 8 mesi) – e il *Carm.* XXV (*Rime* I), per la morte di quattro giovani ragazze per annegamento. Per il soggetto funebre è fondamentale annoverare anche il ruolo del poeta napoletano Giovanni Pontano, autore di alcuni componimenti in latino per la morte di infanti e dei propri figli confluiti nel *De Tumulis*, che Molin probabilmente ebbe modo di conoscere dato che l'*Opera omnia* pontaniana, comprensiva del *De Tumulis*, fu edita a Venezia da Aldo Manuzio nel 1505 (a cui seguirono almeno sei ristampe sempre veneziane).[91]

Il contesto culturale napoletano si dimostrò sensibilmente fertile per lo sviluppo del tema. Il poeta più prolifico, in questa direzione, fu Angelo di Costanzo (Napoli 1501 – 1597), autore di numerosi sonetti per la morte del figlio Alessandro, due dei quali rivolti a Lodovico Paterno.[92] Per il lutto del Costanzo si espressero anche Berardino Rota, Antonio Terminio e Ferrante Carafa.[93] Sempre in ambito napoletano, andrà ricordato anche il sonetto *Perché del mondo ingiurioso e vile* di Berardino Rota redatto per la morte del proprio figlio Giovanfrancesco (ROTA *Rime* 124). Lo stesso Rota si cimentò anche in un sonetto consolatorio per Giulia di Dato in occasione della morte, nel 1555, del suo unico figlio maschio, Scipione, avuto con Antonio Epicuro (ROTA *Rime rifiutate* CXV), occasione alla quale si erano cimentati poeticamente anche Luigi Tansillo (*Rime* 361) e Lodovico Paterno (sonetto *Figlio, che con più bella eterna vita* in PATERNO *Rime*, p. 386). Tansillo, a sua volta, a distanza di quattro mesi dalla morte del figlio, compose un ciclo di sonetti (TANSILLO *Rime* 188-190 e 397), l'ultimo dei quali in risposta ad una proposta di *consolatio* dell'amico Paterno.

Invece, nello scenario pavano si dovrà ricordare, in primo luogo, il caso di Domizio Brocardo (Padova 1380 ca. – 1457 ca.),[94] il cui canzoniere si sviluppa attorno alla morte dei figli Ziliola, morta adolescente il 10 ottobre 1428, e Francesco, scomparso prima di aver compiuto cinque anni. È poco probabile che Molin ne fosse realmente a conoscenza, per quanto Brocardo godette di una fortunata circolazione manoscritta veneziana nel corso del

---

Lampridio (Cremona 1478 – Mantova 1540) compose l'ode pindarica *Hunc tibi, cui nigra parent Tartara*, *consolatio* per Bembo in occasione della morte di Lucilio; per l'autore cfr. BENEDETTI 2004.

[91] Cfr. PONTANO *De Tumulis*, I 37 e II 31 e ID. *Poesie di argomento affine*, nn. II-III (in morte della figlia Lucia) e XXIV (in morte del figlio Lucio). Per quest'ultimo cfr. anche *Jambici*, nn. I-II e IV-VI (cfr. PONTANO *Poesie latine*).

[92] Rispettivamente i sonetti: *Dell'età tua spuntava appena il fiore*, *Quasi colomba immacolata e pura*, *Figlio, io non piango più, non che la voglia* (COSTANZO *Rime* 112 - quest'ultimo indirizzato a Lodovico Paterno) e (a distanza di quattro mesi dalla scomparsa del figlio) *Il quarto mese oggi si chiude, figlio*; *Pensar ch'il corso de la vita è breve*; *Prega il Signor che d'alto mi soccorra* e *Voi, che cercate in note dolci e scorte* (COSTANZO *Rime* 122-125), l'ultimo dei quali è dedicato sempre a Lodovico Paterno. Le rime di Costanzo sono impresse in *Rime di diuersi* 1556, pp. 176-177. Non si dimentichi che in apertura dei *Fiori delle rime* 1558, raccolta curata dal Ruscelli, compaiono 63 sonetti del Di Costanzo.

[93] Rispettivamente cfr. ROTA *Rime* 119; Terminio sonetto *A così fiero colpo, a così acerba* in *Rime di diuersi* 1556, p. 39; e Carafa sonetto *Poi che qua giù scendesti, Angel terreno* in *Rime di diuersi* 1556, p. 4.

[94] Per l'autore cfr. BALLISTRERI 1972. Per l'edizione a cura di Davide Esposito cfr. BROCARDO *Canzoniere*.

Quattrocento.[95] Sempre del XV secolo, anche Nicolò Amanio (Cremona 1468 – 1528 ca.) compose una canzone per la morte del figlio Ippolito, *Queste saranno ben lacrime, questi,* testo che vantò un certo successo alla metà del XVI secolo.[96] Nel corso del Cinquecento altri tre precedenti furono senz'altro noti a Molin ovvero il sonetto *Poi che 'l frutto gentil, che di voi nacque* di Luigi Da Porto[97] e il capitolo ternario *Di perduto figliuol mai non si dolse* di Antonio Benalio,[98] dedicato alla precoce scomparsa del proprio figlio a soli cinque giorni dalla nascita: «nel più sereno cielo il quinto giorno / sia d'una oscura e densa nebbia ascosa» (vv. 8-9). Particolarmente espressivi sono i versi conclusivi:

> O cieca humana mente, com'è nulla
> nostra speranza, et quasi froda al vento
> al secco e freddo autunno si trastulla.
> Quel ben poco, che mi facea contento
> dolce riposo de miei ultimi anni
> è sparito qual ombra in un momento,
> portando seco il mio picciol Giovanni. (vv. 67-73)

Infine Molin avrà avuto a mente soprattutto i testi di Muzio in morte della figlia, venuta a mancare pochi giorni dopo il battesimo. Il lutto è ricordato dal patavino in due sonetti, *Rime* 95 e 98, e nell'egloga *Chlori* in cui definisce la figlia «nova Angeletta», troppo frettolosa di raggiungere il Regno di Dio.[99]

L'operazione poetica funebre di Molin, come si è messo in luce, si circoscrive al tema della morte dell'*infante* e non genericamente del *figlio*. In questa prospettiva i sonetti delle *Rime* moliniane nulla spartiscono per esempio con i componimenti encomiastici per la morte di figli di illustri personalità politiche del tempo.[100] Infatti, in tutte le sue liriche mancano puntualmente espliciti riferimenti al reale interlocutore – ovvero il padre del defunto –, dettaglio che conferisce loro una valenza privata. La volontà di non esplicitare i nomi dovrà essere intesa come una dedica tra amici, scaturita probabilmente da una diretta conoscenza dei bambini, e che ha portato ad una condivisione intima dei testi. Il sincero coinvolgimento di Molin è suggerito proprio dall'intimo silenzio – che ribadisce il bisogno di non esplicitare il destinatario lirico – e dal tradizionale ricorso al plurale nell'espressione del dolore (ad esempio son. 165, 11-12).

---

[95] Per questo rimando alla scheda *Domizio Brocardo* di Davide Esposito in COMBONI – ZANATO 2017*,* pp. 165-171.

[96] La canzone è infatti inclusa in: *Rime di diversi* 1545, vol. I, pp. 42-44; *Rime di diversi* 1546, vol. I, pp. 40-42 e *Rime di diversi* 1549, vol. I, pp. 40-42.

[97] DA PORTO *Rime* 22.

[98] In *Rime di diversi* 1548, cc. 138*v*-139*v*.

[99] Cfr. MUZIO *Rime*, pp. 83-84 (rimando all'*Introduzione*, pp. XXII-XXIII, per un commento e la segnalazione del tessuto lessicale fortemente dantesco). Per l'egloga cfr. MUZIO *Egloghe*, cc. 98*r*-101*r*, v. 180.

[100] Per esempio: Bernardo Cappello compose una canzone per la morte improvvisa di Eleonora Farnese, figlia di Vittoria Farnese (Roma 1521 – Urbino 1602), nipote di Papa Paolo III ed esponente della sua famiglia protettrice durante il suo soggiorno romano (CAPPELLO *Rime* 330); oppure Girolamo Fenarolo scrisse il sonetto *È questa quella cara chioma amata* per la prematura scomparsa nel 1562 a diciannove anni di Giovanni de' Medici, figlio del Duca Cosimo de' Medici. In occasione del suo decesso si confezionò la raccolta *Poesie toscane, et latine di diuersi eccel. ingegni, nella morte del s.d. Giouanni cardinale, del sig. don Grazia de Medici, et della s. donna Leonora di Toledo de Medici*, Firenze, presso L. Torrentino impressor ducale, 1563.

Comparando tutti i testi finora citati, affiorano delle precise costanti testuali capaci quasi di delineare un codice lirico particolarmente adatto alla resa poetica della *mors pueri*. Per esempio, in tutti i sonetti è persistente il riferimento all'anima del bambino che si libera volando in cielo, dove potrà godere veramente della gioia di Dio.[101] Questa ricorrenza sembra trasferire nel testo l'insita leggerezza della fanciullezza attraverso la metafora mortuaria del volo di un uccellino o un angioletto: «Fornito hai 'l corso destinato, or miri / luce sovrana e vera alma bellezza / *fatto angeletto* de gli eterni giri» (son. 162, 9-11); «preso ha *volando* al Ciel sicuro porto» (son. 165, 14) e «pensi mirar da le sue care labbia / lo spiritel del fanciul vostro uscendo / *spiegar le piume al ciel dritto salendo*» (son. 177, 5-7). Lo stesso si riconosce nei già citati sonetti napoletani, dai toni molto simili a quelli del nostro. Per esempio:[102]

COSTANZO *Rime* 112, 1-2:	Quasi **colomba immacolata e pura**, ohimè **così repente a Dio volasti**
COSTANZO *Rime* 122, 3-4:	**e l'alma pura se n'andò nel cielo,** **già richiamata dal suo breve esiglio.**
COSTANZO *Rime* 125, 9-11:	**Veggio nel ciel, qualor qua giù mi sveglio,** **tra gli angioli, suoi pari, il bel fanciullo;** e so di quanto dolce ivi si pasce.
ROTA *Rime* 124, 4-11:	**candido mio colombo almo e gentile**, dal terren visco periglioso humile **al tuo nido celeste alto e securo** **Dio ti richiama**; e t'è noioso e diro l'esser fin qui tardato al terzo aprile. Deh, perché al ciel quando **spiegasti i vanni** io restai qui, di morte arida stampa, nel la tempesta degli humani inganni?
PATERNO son. *Figlio, che*.., 5:	**Puro colombo mio**, verde et fiorita

Parallelamente, l'infanzia è quasi sempre evocata anche per il tramite del convergere di diminutivi, ad espressione della giovane età del defunto;[103] a titolo esemplificativo in Molin: «*semplicetta* anima e pura» (son. 162, 2), «fatto *angeletto* de gli eterni giri» (son. 162, 11), «frettoloso *augellin*, l'ali battendo» (son. 177, 2) e «lo *spiritel* del fanciul vostro uscendo» (son. 177, 6).

[101] Ovviamente la metafora non è prerogativa esclusiva dei testi epicedici per bambini ma – cambiando prospettiva – è corretto rilevarne la costante attestazione in questi ultimi.
[102] Anche in TANSILLO *Rime* 361, 12-13: «L'un figlio, *angel* novello, *a Dio ch'il chiama*, / *convien che voli*, e l'altro a voi rimanga» e GROTO *Rime* III.218, 7-8: «[…] ma dolce hora concento / formano *in ciel, fatti angioletti accorti*». Si noti che il sonetto di Da Porto per la morte del bambino al v. 6 legge: «novo *angeletto* in ciel del Re superno» (*Rime* 22). La lezione *angeletto* consiste in un intervento di *emendatio* di Gorni rispetto alla variante *augelletto* tràdita nella stampa del 1539. Alla luce della tradizione lessicale e tematica qui descritta la lezione originale sarà forse da riconsiderare nella sua accettabilità.
[103] Come in DA PORTO *Rime* 22 ai vv. 6 «angeletto» e 14 «pargoletto».

V. 4. 4 *Strategie di consolazione*

In termini generali la letteratura funebre cinquecentesca assume spesso una funzione consolatoria non necessariamente intrinseca, in realtà, alla materia epicedica. Nel repertorio di Molin solo pochi testi sono effettivamente consolatori;[104] e mancano altresì elementi tradizionali del genere della *consolatio* quali il tema della visione, il dialogo con un defunto che suggerisca ai vivi come comportarsi o l'elezione del morto ad *exemplum* a cui appellarsi. D'altronde, il nostro poeta ricorre a strategie di consolazione consuete quali l'appello alla necessità della morte, la denuncia della fugacità della vita, l'inutilità del pianto, il confronto tra dolore terreno e gioia celeste, la concezione della morte come vera vita (in senso cristiano) e il ricorso al possibile potere memoriale della poesia.[105] Oltre a segnalare tangenze con la letteratura consolatoria *post* petrarchesca, andranno annoverati anche i modelli della tradizione greco-latina,[106] della patristica – come Ambrogio e Agostino, il cui pensiero fu molto importante in coincidenza con l'affermarsi della Controriforma[107]– e di pensatori contemporanei.[108] È ammissibile, se non probabile, che Molin familiarizzasse con le più recenti teorie filosofiche, considerando che la Venezia del tempo era contraddistinta da un vivace dibattito tra correnti neoplatoniche, il cui perno fu la Scuola di San Marco, e aristoteliche-averroistiche, con epicentro nella Scuola di Rialto, fulcro del pensiero naturalistico e scientifico.[109] Tuttavia, al di là delle realtà istituzionali, è certo che Molin fu in contatto quotidiano con filosofi come Agostino Valier, Trifon Gabriele, Daniele Barbaro e Sebastiano Erizzo. Ma, soprattutto, fu intimo amico di Sperone Speroni che non mancò di dedicarsi al tema mortuario e consolatorio in varie occasioni.[110] In particolare, il filosofo patavino compose

---

[104] Il verbo *consolare* è però ricorrente nella sezione: «temprar le doglie e *consolarne* solo» (son. 155, 14); «Ciò ben po' *consolar* quest'alma in parte» (son. 160, 9); «non movi in segno a *consolar* talora» (son. 168, 10); «e lui *consola* e di quel ben lo inspira» (son. 172, 9); «pietosa a *consolar* vostro dolore» (son. 176, 8).

[105] Per una bibliografia fondamentale sul genere consolatorio cfr. MOOS 1972; CHIECCHI 2005; STROPPA 2010; STROPPA 2013 (in part. STROPPA, *La consolatoria nelle Familiari: per la definizione di un 'corpus'*, pp. 121-134).

[106] Plutarco, per esempio, fu autore di più consolatorie di matrice platonica – come *Sull'esilio* (Περὶ φυγῆς); *Consolazione alla propria moglie* (Παραμυθικὸς εἰς τῆν γυναῖκα τὴν αὐτοῦ) e *Consolazione ad Apollonio* (Παραμυθικὸς πρὸς 'Απολλώνιον,) – in parte conservati negli *Opuscoli de le cose morali di Plutarco*, pubblicati ripetutamente da alcune tipografie veneziane (tra le quali Tramezzino, Comin da Trino e Giolito) nell'arco dell'intero XVI secolo. In ambito latino si ricordino almeno Cicerone che, oltre alla perduta Consolatio a sé stesso per la morte della figlia, affronta il tema nelle *Tuscolanae disputationes* e nel *De senectute*; Seneca (*Consolatio ad Marciam*, la *Consolatio ad Helviam matrem* e la *Consolatio ad Polibium*) e Boezio con il *De consolatione philosophiae*.

[107] Per uno studio cfr. KRISTELLER 1965 e GARIN 2009 (cap. *La dignitas hominis e la letteratura patristica*, pp. 1-32).

[108] Per esempio Erasmo da Rotterdam, che trascorse lunghi soggiorni a Venezia e fu coinvolto da Aldo Manuzio in molteplici progetti editoriali, nel 1518 pubblicò la *De morte declamatio*; Tommaso Moro, la cui opera più famosa *Utopia* fu volgarizzata proprio da Doni nel 1548, compose il *Dialogo del conforto nelle tribulazioni* (1534). In ambito italiano si ricordino anche gli scritti di: Coluccio Salutati che, di fronte alla morte, ritenne sterili le consolazioni addotte dai filosofi e come osserva nelle *Epistolae* ribadisce che l'unica fonte di consolazione risiede nella fede e non nella ragione (per la questione cfr. ABBAGNANO 1948, vol. II, p. 10); infine pure Girolamo Savonarola compose il trattatello *Arte del ben morire* (1502), stampato poi a Venezia presso Al Segno della Speranza nel 1547.

[109] Ad esempio Gaspare Contarini frequentò alcune lezioni alla Scuola di Rialto, così come Nicolò Da Ponte, tra il 1521-1522, sostituì Sebastiano Foscarini in qualità di lettore di filosofia a Rialto.

[110] Speroni compose almeno due orazioni funebri consolatorie: l'*Orazione in morte della Duchessa d'Urbino* in occasione della scomparsa il 18 settembre 1547 di Giulia Varano (in SPERONI *Opere*, vol. I, pp. 115-135) e la *Consolazione al Duca di Urbino in morte della figlia Virginia*, per il decesso nel 1571 di Virginia Della

un intero trattatello dedicato alla consolazione in cui, ponendosi a confronto con illustri autori del passato (come Epicuro, Cicerone e Boezio), indaga l'effettiva "consolabilità" dell'uomo di fronte ad un lutto e soprattutto la sua effettiva volontà di essere consolato.[111] Il tema mortuario è al centro anche dell'incompiuto *Dialogo della morte*, tra Speroni stesso e Bernardo Tasso, e del *Discorso della morte* nel quale il patavino si interroga su cosa significhi effettivamente morire e da dove ne scaturisca la sofferenza.[112] Infine, una riflessione – con influenze peripatetiche, neoplatoniche e pitagoriche – sulla postura da assumere di fronte alla morte è il fulcro anche del *Diamerone* (1565) di Marcellino, trattato filosofico la cui cornice letteraria è ambientata in Santa Maria Formosa e con Molin tra i protagonisti.[113]

Non si intende sovra-interpretare in termini filosofici i compimenti moliniani, tanto più che gli argomenti consolatori di Molin, poco originali, si allineano in gran parte a strategie abbastanza scontate e dal puntuale riscontro d'uso nel contesto letterario di riferimento. Solo due passaggi destano qualche interesse per la loro maggiore atipicità. Per il primo caso, occorre leggere la prima quartina del son. 174:

> Grave è certo il dover quinci partire,
> Pietro: io 'l conosco e la discesa al varco
> dura, ma chi 'l passò, del duolo è scarco,
> né più paventa di dovervi gire.

Il trapasso è stimato «duro» non tanto per il passaggio in sé, ma per la paura di doverlo affrontare. Quindi il timore della morte è prerogativa esclusiva dei vivi perché per le anime in cielo rappresenta una preoccupazione passata, così come è superata l'eventuale e implicita sofferenza.[114] Il ragionamento, laico nella sua formulazione, non è frequente nella tradizione lirico-consolatoria e si ha l'impressione di scorgere quasi una vaga memoria epicurea, solo nella ragione in cui è Epicuro il primo a teorizzare che ciò che realmente turba l'uomo non è la morte in sé bensì la paura di dover morire. Ben lungi dall'ipotizzare un orizzonte epicureo nella scrittura moliniana (che implicherebbe dei risvolti eretici problematici nello scenario cristiano cinquecentesco), bisognerà comunque ammettere l'eventualità che Molin conoscesse almeno

---

Rovere, figlia di Guidobaldo II Della Rovere e la citata Giulia Varano (in SPERONI *Opere*, vol. I, pp. 461-472).

[111] SPERONI, *Della consolazione* in ID. *Opere*, vol. V, pp. 428-430. Il testo non è datato. Si noti che anche Girolamo Muzio fu autore di due consolatorie confluite poi nelle sue *Operette morali* (cc. 76*v*-95*r*), la prima dedicata a Girolamo Zane, podestà e capitano di Capodistria, in morte della moglie e la seconda al Marchese del Vasto per la morte di Don Antonio d'Aragona. Come Speroni, anche il veneziano sviluppa il tema secondo una prospettiva filosofica ripercorrendo la postura da adottare nei confronti di un lutto nelle filosofie di Platone, Aristotele, degli Stoici e poi della dottrina cristiana.

[112] Per il primo: SPERONI *Dialogo della Morte* in ID., *Opere*, vol. II, pp. 351-355; per il secondo: SPERONI, *Discorso della Morte* in ID., *Opere*, vol. III, pp. 407-409. Speroni intende la morte come una trasformazione della forma e dell'anima, che muta la propria sede. La morte, dunque, è un passaggio naturale inevitabile, voluto da Dio per perfezionare il creato, di cui l'uomo, in quanto essere razionale, ha consapevolezza e quindi timore.

[113] L'opera è già stata introdotta al lettore nel cap. II *Girolamo Molin e Venezia*, pp. 47-49.

[114] Un'uguale convinzione affiora anche nelle terzine del son. 190: «E perché sia men duro al corpo lasso / l'avanzo del camin, con l'arma scarca, / quanto più so, cerco gir passo passo, // lieto ch'al dì, che 'l fil tronca la Parca, / quel che tanto s'aborre è solo un passo / che chi nol teme, senza pena, il varca».

le basi del suo pensiero, in virtù dell'apprezzamento da parte di Trifone Gabriele[115] e, al contrario, della decisa presa di distanza di Sperone Speroni.[116]

In una seconda occasione, Molin, dopo aver negato più volte l'effettiva consolabilità del lutto, riconosciuta l'inanità del dolore e aver messo in discussione il senso stesso del compianto, manifesta nuovamente i propri dubbi:

MOLIN *Rime* 160:

Queste del mio dolor voci supreme
prendi e le pompe del tuo fine onora,
se strida di miserie e d'uom che plora
s'ode ov'è gioia e nessun mal si teme.

Ahi ch'i nostri piacer tutti e la speme
di te, Fortunio mio, ci tolse un'ora
e, se fede e sperar ne resta ancora
di rinovarci a miglior vita insieme,

ciò ben pò consolar quest'alma in parte
ma l'affanno maggior non leva in tutto,
che da molta cagion pena non parte.

Tu te n'andasti e col tuo fral distrutto
cadde il ben nostro, e d'altro affetto parte
più da te non ci vien che doglia e lutto.

Nel testo si dice che la morte di un caro è causa di un vuoto che nulla è realmente in grado di compensare e, soprattutto, che neanche la fede in Dio è sufficiente a trovare davvero conforto. La posizione testimonia un'anomala sfiducia verso l'effettivo potere consolatorio della fede, quanto meno insolita negli autori di metà Cinquecento.

Uno spunto di qualche interesse è offerto dalla presenza di alcuni dialoghi di *consolatio*, da non confondere con risposte ad un invito epicedico.[117] Il caso più interessante di consolatoria in versi è offerto dai sonetti 174-175. Questi, considerati insieme alle risposte di Pietro

---

[115] Pur premettendo che il filosofo non mise per iscritto il proprio pensiero (motivo per cui andranno assunte le dovute distanze), secondo la testimonianza di Ortensio Lando Trifon Gabriele avrebbe nutrito un certo interesse verso Epicuro: «Oratio di Venosa dà de molti precetti nella sua *Poetica*, quai per se stesso non osserva. Era costui bestia, anzi che huomo, tutto dato a' carnali piaceri; epicureo, grasso, et con gli occhi che del continuo gli gocciolavano. Meravigliomi che M. Trifon Gabriele tanto l'amasse» (cit. da LANDO *La sferza de' scrittori*, pp. 50-51).

[116] Ad esempio in: «Ecco, per toccare il ragionamento che interruppe il Valerio, con quai ragioni demostrative lo ignorante Epicuro riprovando la verità poteo provare, che 'l nostro umano intelletto fosse cosa mortale?» (SPERONI *Dialogo della vita attiva e contemplativa*, in ID., *Opere*, vol. II, p. 37) e «Parlerò ora secondo Epicuro e Lucrezio, quanto alla mortalità, e dirò non quello, che essi ne dicono, che non mi piace, né basta; ma come dir ne dovrebbono» (cit. da SPERONI *Della Beatitudine umana*, in ID., *Opere*, vol. V, p. 400).

[117] Come, invece, il già citato caso di Irene di Spilimbergo oppure il sonetto *Si potess'io con novi privilegi* (MOLIN *Rime* 251) redatto in morte di Ercole Gonzaga su esortazione di Curzio Gonzaga. Il cardinale, venuto a mancare nel 1563 a Trento, fu commemorato con la pubblicazione dei *Componimenti volgari e latini* 1564. La raccolta non include il sonetto moliniano.

Gradenigo, costituiscono un'effettiva conversazione poetica sul dolore dell'amico per la scomparsa di una donna a lui cara:[118]

MOLIN *Rime* 174:

Grave è certo il dover quinci partire,
Pietro: io 'l conosco e la discesa al varco
dura, ma chi 'l *passò,* del duolo è scarco,
né più paventa di dovervi gire.

Pianger poi quel ch'alcun non può fuggire
è vano lagrimar di saver parco
e, s'in pensar di lei scocca Amor l'arco,
quel che n'offende è nostro fral desire.

La donna, che *cadeo* per empio caso
di Morte in braccio, è scorsa e non potria
tornar più qui per far novello occaso.

Questo col suo gioir la su dovria
quetarti e, se l'ardor vivo è rimaso,
ama lei col desio ch'al ciel ne' invia.

P. GRADENIGO in MOLIN *Rime* 254.b:

Io bramo Molin mio sol di morire,
essendo sì d'affanno e dolor carco
e, se l'ultimo *passo* anco non varco,[119]
e, per ch'io viva in lungo aspro martire.

Poté ella con la vita il duol finire,
quando *cadeo* col suo *gravoso* incarco;
ch'a scior l'alma Giunone il celest'arco
mandò, né volse il suo languir soffrire.

Tu, gloria d'Hippocrene e di Parnaso,
cantando poi temprar la doglia mia,
e da l'orto far lei conta a l'occaso.

Quel foco è spento, ond'io viver solia;
e 'l cener sol rinchiude un piciol vaso.
Pur cerco, che 'l suo nome eterno sia.

MOLIN *Rime* 175:

Tu pur seguendo il tuo continuo duolo
col *pianto* accresci e fai maggior l'affanno
ch'ove *non* ha *ristoro* il nostro danno
il tacerlo, e 'l soffrir rimedio è solo.

Quando a me stesso col *pensier m'*involo,
e scopro il *mondo* tristo e *pien d'*inganno,
ho per beato quel ch'a l'ultim'anno
giunge e, morendo, *al ciel* s'indrizza a volo.

A che, dunque, trar lagrime e sospiri
sì lunghi e gravi e lei, che la su gode,
forse *turbar* col suon de' tuoi martiri?

Tempra, Pietro, ***il dolor*** che t'ange e rode
e, s'a gloria d'amor perfetto aspiri,
cangia il tuo ***pianto*** in dir *sue chiare lode*.

P. GRADENIGO in MOLIN *Rime* 255.b*:*

S'io non sfogassi col mio ***pianto*** il ***duolo***,
m'ucciderìa Molin l'interno affanno;
e s'ei non scema, o non *ristora*, il danno,
tempra la doglia, et apre il mio cor solo.

A lei *pensando* a tutt'altro *m'*involo,
ch'abandonando il *mondo pien d'*inganno
di qua dal terzo suo trigesim'anno
cadendo a terra, *al ciel* levossi a volo.

Ben dovria ciò quetar i miei sospiri
sapendo il ben, c'hor l'alma eletta gode;
né sua gioia *turbar* co miei martiri.

Ma chi dentro mi strugge, e 'l fianco rode
non dà luogo a ragion, ne avien ch'aspiri
caritar oscuro a le *sue chiare lode*.

[118] Lo scambio poetico non figura in P. GRADENIGO *Rime*. Pietro Gradenigo è protagonista di uno scambio di argomento epicedico anche con Celio Magno: al sonetto di Celio *Nel novo seggio, in cui giustitia posto* (MAGNO *Rime* 157), Gradenigo rispose con *Per calle più fiorito e più riposto* (in *Rime di diversi* 1565, vol. II, c. 122*v*). Miei i corsivi e i grassetti.
[119] Si noti l'isometria del termine *passo*, sempre con accento portante in sesta sede al v. 3.

Nei sonetti Molin, facendo ripetutamente appello alla ragione, prima ribadisce la necessità di accettare la morte della donna e poi solleva il dubbio che il continuo piangerla comporti un incremento del dolore stesso. D'altro canto Gradenigo, invece, persiste nella sua ammissione di inconsolabilità, con la sola eccezione dell'amico, presentato come l'unico in grado di «temprar la doglia» (vv. 9-11). Di identico schema rimico, i sonetti rispondono perfettamente alla logica distintiva dei testi di corrispondenza. In più nella seconda coppia testuale è quasi riconoscibile un effetto di strofe *capfinidas* tra l'ultima terzina di Molin e la prima quartina di Gradenigo.[120] In aggiunta i recuperi si dimostrano vischiosi, superando spesso il confine della parola rima:

	MOLIN	GRADENIGO
v. 3	ch'ove *non* ha *ristoro* il nostro danno	e s'ei *non* scema, o *non ristora*, il danno
v. 5	Quando *a* me stesso col *pensier m'*involo	*A* lei *pensando* a tutt'altro *m'*involo
v. 6	e scopro il *mondo* tristo e *pien d'*inganno	ch'abandonando il *mondo pien d'*inganno
v. 8	giunge e, morendo, *al Ciel s'*indrizza a volo	cadendo a terra, *al ciel* levos*si* a volo
v. 11	forse *turbar col* suon de' tuoi martiri?	né sua gioia *turbar co* miei martiri

Ritroviamo Pietro Gradenigo impegnato in un'analoga operazione letteraria – sempre vischiosa nelle riprese lessicali in isometria – in occasione della morte dello stesso Molin, sotto coinvolgimento dell'amico Giorgio Gradenigo:[121]

G. GRADENIGO in MOLIN *Rime* VII*:*

Colui, che nel candor de l'opra tanto
serbò 'l puro de l'aura *antica etate*;
quel, ch'in note sì *chiare* e sì *pregiate*
oscurò de i Latin la *gloria* e 'l vanto,

quel, ch'in virtù de l'affettuoso canto
accese a ben oprar l'alme mai nate,
quel sì dolce, sì saggio e fido Achate
che temprava di gioia il nostro pianto

è morto, ahi lasso, a qual stella il *camino*
talhor *smarriti*, e stanchi Gradenico,
reggerem più, questo gran lume spento?

Oimè, giunto a l'occaso è il *buon* Molino,
a noi *dolenti* il sovran nostro amico,
a Venetia il più bel ricco ornamento.

P. GRADENIGO in MOLIN *Rime* VIII*:*

Lasciato in terra il suo corporeo manto
hor vive in ciel con l'anime beate
l'alma, che fu tra le *chiare* e lodate
in *pregio* e 'n stima a nostra *età* cotanto.

Onde acquetar debbiamo il *duolo* alquanto,
poi che le voglie sue calde e 'nfiammate
pasce de la divina alma beltate
il Molin nostro, ch'io sospiro e canto.

Ben che quasi *smarrito* pellegrino
errando il buon sentier, per calle oblico
senza sua guida io vò pauroso e lento.

Ma voi, cui scorge lume altro divino
secur move al *camin* vostro *antico*,
ch'a *glorioso* fin guida *buon* contento.

---

[120] Mi riferisco al recupero in Gradenigo del termine *pianto* e dell'espressione *Tempra la doglia*.
[121] Pietro in morte di Molin compose anche i sonetti *Hor sei pur giunta al fine o felice alma*; *Pianga Appollo doglioso e le sorelle*; *Il Molin nostro, ohimè, morte n'ha tolto* (a Giorgio Gradenigo); *Chi de la prima età del secol d'oro*; *Fuor del carcer mortale, ove si pena*. Giorgio in morte di Molin compose anche il sonetto *A la gran tomba del Molin Amore*. I testi sono qui antologizzati nell'appendice epicedica *Rime in morte di m. Girolamo Molino* ai nn. II-VI e IX. Miei i corsivi.

Nessuno di questi due sonetti fu edito nel corso del Cinquecento, pertanto, saranno da ritenersi (quasi) degli inediti.[122] Le parole di Giorgio, inoltre, testimoniano la scrittura di testi di natura e intento consolatorio da parte di Molin – molto probabilmente quelli su cui ci si è appena soffermati – dal momento che scrive: «quel sì dolce, sì saggio e fido Achate / che temprava di gioia il nostro pianto» (in MOLIN *Rime* VII, 7-8).[123]

v. 4. 5 *Uno sguardo alle forme*

La canzone *Questo è pur, questo è il sasso* (n. 179) presenta uno schema identico a *Rvf* 125 (abC abC cdeeDff), ma se ne discosta sensibilmente nella scelta tematica. Per quanto il testo moliniano consista in una canzone di sei stanze con congedo Xyy, nell'andamento ricorda vagamente una ballata non tanto per la concentrazione settenaria (e il conseguente effetto di leggerezza), quanto per i dittici in chiusura di ogni stanza:

1° strofa	*Qui* m'ancida il cordoglio, *ch'io* più viver non *voglio.* (vv. 12-13)	3° strofa	*Nessun* mi dia conforto, *ch'io vo* cader *qui* morto. (vv. 51-52)
2° strofa	*Nessun* biasmi il mio ardire, *ch'io* qui *voglio* morire. (vv. 25-26)	4° strofa	Ceda l'alma al tormento sì, *ch'io* rimanga spento. (vv. 64-65)
3° strofa	Null'uom tempri 'l mio lutto, *ch'io* morir voglio al tutto. (vv. 38-39)	5° strofa	Tu, se puoi, le mie pene Amor raddoppia, e 'n ciò mi presta aita, *ch'io qui* lasci la vita. (vv. 76-78)

La presenza di eguali coppie di versi a rima baciata a conclusione di ogni strofa (con una sola variante per la sesta), e sintatticamente isolate rispetto ai versi precedenti, ricorda vagamente un meccanismo simile ad un ritornello musicale. In più le coppie di versi esprimono sempre il desiderio di morire attraverso soluzioni sinonimiche in isometria che restituiscono la circolarità propria della volta di una ballata. Il componimento, che fa della ridondanza la sua cifra distintiva, è innervato anche da una pronunciata ripetitività lessicale che potrebbe quasi ricordare il ritorno dell'eguale tipico della sestina: *sasso* – *sasso* – *pietra* (vv. 1, 28, 81); *chiude* – *rinchiuso* (vv. 3 e 38); *duolo* – *doglia* – *duol* (vv. 8, 15 e 17); *tempro* – *tempri* (vv. 16 e 38); *morir* – *morte* – *morte* – *morire* – *morendo* – *morir* – *morta* – *morto* (vv. 16, 20, 24, 26, 39, 45 e 52); *pene* – *pene* (vv. 19 e 76); *vivo* – *viver* – *vita* – *viva* – *visse* – *vita* – *viver* (vv. 7, 13, 24, 42, 53, 78 e 80); *gravi* – *grave* (vv. 34 e 57); *cada* – *caduto* – *cader* (vv. 40, 43, 52); *spento* – *spenta* (vv. 48 e 65). Un simile

[122] Ricordo che di Pietro Gradenigo esiste solo un'edizione cinquecentesca, postuma, edita a Venezia nel 1583 per le cure di Francesco Sansovino. Viceversa, di Giorgio Gradenigo non è attestata alcuna stampa del XVI secolo e bisognerà attendere il lavoro di edizione a cura di Maria Teresa Acquaro Graziosi (Roma 1990).

[123] Così come Pietro Gradenigo scrive: «Io piango così subita partita, / la dolce compagnia, l'antica usanza, / *i buon conforti* e 'l tuo fido consiglio / senza cui non m'è più cara la vita» (sonetto *Or sei pur giunta al fine, o felice alma*, 9-11 in MOLIN *Rime* II).

uso di rima-ritornello alla fine di ogni strofa, e sintatticamente isolata, è proposto da Molin anche nella canzone politica n. 154, *A l'armi! A l'armi! A l'armi!* (ABbC ACcA DEdDXX).[124]

Nel panorama cinquecentesco veneziano lo schema petrarchesco di *Rvf* 125 conobbe riprese almeno in Amalteo, Guidiccioni e Pietro Gradenigo, con i quali il testo di Molin condivide pure il tema funebre.[125] Eppure è probabile che, per il nostro, il prodromo più significativo si debba identificare nel poeta e politico veneziano Nicolò Tiepolo (1477 – 1551).[126] Quest'ultimo, di una generazione più vecchio di Molin, intrapresa la carriera politica e diplomatica, fu senatore della Serenissima e ambasciatore presso Carlo V. Ebbe rapporti epistolari con Pietro Aretino e fu apprezzato da Gian Maria Memmo, che ne tessette le lodi nel *Dialogo dell'Oratore* (Venezia 1545).[127] Soprattutto, Tiepolo fu autore di ben quattro canzoni sempre a schema abC abC cdeeDff.[128] In ordine di apparizione, la prima – *Se 'l dolor, che mi sforza* – fu edita per la prima volta nel 1547.[129] Le rimanenti tre invece – *Amor, che 'n dolce foco*; *Che fia? C'hor più sereno* e *Ecco inanzi se'n viene* – costituiscono un blocco organico pubblicato a Venezia nel 1550.[130] Queste ultime potrebbero aver rappresentato una preziosa fonte di ispirazione per Molin giacché al termine di ogni stanza propongono tutte un distico baciato sintatticamente isolato e dal significato sinonimico:

Amor, che 'n dolce foco (N. TIEPOLO *Rime* 7)	**Che fia? Ch'or più sereno** (N. TIEPOLO *Rime* 8)	**Ecco inanzi se 'n viene** (N. TIEPOLO *Rime* 9)
Dì: *la festa e la gioia* *qui viva, e 'l dolor moia*. (vv. 12-13)	*Amor* presto in noi scese, *Amor* dolce, e cortese. (vv. 12-13)	Sì che *ambi* i cori infiamma una medesma fiamma. (vv. 12-13)
Qui la festa, e la gioia *sì viva, e 'l dolor moia.* (vv. 25-26)	*Amor in questo loco* *spargi 'l tuo dolce foco.* (vv. 25-26)	Ond'*ambi* or festa fanno *ambi* or lieti sen vanno. (vv. 25-26)
Qui la festa, e la gioia	*Amor in questo loco*	*Ambi* abbracci, *ambi* stringa,

[124] Per uno studio del caso metrico della canzone *A l'armi! A l'armi! A l'armi!* cfr. GALAVOTTI 2018, p. 235 e al cap. V. 3. 6 *La canzone finale: tra originalità e "atmosfere risorgimentali"*, pp. 221-226.

[125] Per i primi cfr. G. B. AMALTEO, *Surgi, deh, surgi omai* in *Rime di diversi* 1550, cc. 173*v*-174*v* e G. GUIDICCIONI, *Se 'l pensier, che dal core* in *Rime di diversi* 1565, cc. 31*v*-33*r*; P. GRADENIGO, *Poi che, lasso, mi è tolto* in *Rime di diuersi* 1552, pp. 246-249. Jacopo Galavotti suggerisce anche i precedenti di CAPPELLO *Rime* 24 e ZANE *Rime* 167 (con *abC baC* nella prima stanza). Preciso però che lo schema della canzone di Cappello è lievemente differente per l'uso finale di un endecasillabo e non di un settenario: abC abC cdeeDfF, XyY (diversamente dal caso di Molin e degli autori prima citati). Per le osservazioni di Galavotti rimando a GALAVOTTI 2018, p. 233.

[126] Per Nicolò Tiepolo, dedicatario del *De Guido Ubaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzagia Urbini ducibus* (Venezia, 1530) di Pietro Bembo, e suo corrispondente, si veda G. FORNI, *Anni di formazione* in ANSELMI 2004, pp. 77-134:111-112 e rimandi bibliografici.

[127] Per Aretino: *Lettere*, vol. I, n. 280, p. 383 (lettera destinata a Gian Jacopo Lionardi, datata 6 dicembre 1537 in cui il poeta è definito uno tra «gli spirti sacri» di Parnaso) e vol. IV, n. 521, p. 319 (lettera al pittore Gian Paolo Pace datata Venezia, aprile 1548, in cui Tiepolo è detto essere stato ritratto da Pace). Per Memmo: *Dialogo dell'Oratore*, p. 9.

[128] N. TIEPOLO *Rime* 7, 8, 9 e 10, pp. 15-23.

[129] Attribuita ad Incerto in *Rime di diuersi* 1547, cc. 120*v*-121*r*. La canzone fu ristampata, sempre presso Giolito, nel 1548 (cc. 117*r*-118*r*) e attribuita correttamente alla paternità di Tiepolo nell'edizione del 1550 (cc. 37*v*-38*v*).

[130] Cfr. *Rime di diversi* 1550, cc. 33*r*-36*r*.

sì viva, e 'l dolor moia. (vv. 38-39)	*spargi 'l tuo dolce foco.* (vv. 38-39)	*ambi* a più *amar* costringa. (vv. 38-39)
Qui la festa, e la gioia *sì viva, e 'l dolor moia.* (vv. 51-52)	*Amor in questo loco* *spargi 'l tuo dolce foco.* (vv. 51-52)	Ed in sì dolci tempre *ambi* tenga *Amor* sempre. (vv. 51-52)
Qui la festa e la gioia *sì viva, e 'l dolor moia.* (vv. 64-65)		Ove *ambi d'Amor* pieni giunti, al fin seco meni. (vv. 64-65)

Questa possibile, e solo suggerita, connessione non sminuisce l'interesse in sé della forma metrica perché ribadisce il gusto sperimentale di Molin, che avrebbe forse rielaborato uno spunto metrico precedente.[131] Prima di congedare il testo, si conceda un'ultima considerazione. Dato il soggetto mortuario, il poeta potrebbe aver avuto a mente anche le danze macabre medioevali, coerenti con il vago profilo di ballata (dal tono tetro) avvertibile nel testo.[132] La centralità della tomba della donna si affianca a continui riferimenti al suo cadavere in putrefazione (le «ossa», v. 29 e le «membra sparte», v. 36), così come è macabro il desiderio del poeta di baciarne i resti, lavandone il corpo con le proprie lacrime (vv. 36-37). Un simile gusto dell'orrido non è frequente in poesia, ma si annoverano comunque precedenti già petrarcheschi, quale *Rvf* 319 dove Petrarca rivolge il proprio pensiero al cadavere di Laura.[133]

Il componimento 180, conclusivo della sezione, è presentato dal paratesto come unico madrigale delle rime in morte. Nel caso in cui si desse credito all'indicazione, il testo presenterebbe una fisionomia senz'altro atipica e snaturata rispetto al profilo tradizionale del metro nel XVI secolo. Infatti, in contrasto con l'insita concisione e brevità madrigalesca – motivo per cui nel corso del Cinquecento si afferma come la soluzione più adatta a restituire gli effetti poetici degli epigrammi funebri latini e della tradizione epigrafica – il n. 180 si articola di due strofe, per un totale di 17 endecasillabi in un ipotetico schema ABBCDCDCBB FGFGFBB. Tuttavia, l'*habitus* metrico di Molin, come già evidenziato nella sezione amorosa, favorisce piuttosto madrigali tra i sette e gli undici versi, quasi sempre con coppia baciata finale e senza mai versi irrelati.[134]

---

[131] Forse si può aggiungere anche un precedente petrarchesco nella nota canzone *Rvf* 70 (ABBAAAccADD), nella quale ogni stanza si conclude con un verso-citazione di un testo di una precedente tradizione letteraria di riferimento a Petrarca. Lo schema è dissimile (ad eccezione della *combinatio* conclusiva), così come non trova coincidenza nemmeno il numero delle strofe. Tuttavia è identico il meccanismo fondante di voler concludere ogni strofa con una ridondanza sinonimica, sintatticamente isolata. Un altro precedente significativo si deve riconoscere nella canzone *Che debb'io fare, Amore* di Luigi Da Porto a schema abbC addE effCxX (DA PORTO *Rime* 46). Di argomento amoroso la canzone, di sole tre stanze, presenta al termine di ogni strofa un distico sintatticamente isolato, a rima baciata, e sempre identico in ogni partizione («per dar fine al desire / vorrei più tosto ber Lethe o morire»).

[132] Proprio a Venezia furono edite le *Imagines mortis. His accesserunt, epigrammata e Gallico idiomate a Georgio Aemylio in latinum translata*, Venezia, apud Vincentium Valgrisium, 1546, contenenti quarantanove xilografie dedicate alla "danza della Morte".

[133] *Rvf* 319, 12-14: «et vo, sol in pensar, cangiando il pelo, / qual ella è oggi, e 'n qual parte dimora, / qual a vedere il suo leggiadro velo».

[134] Per la presenza di madrigali di soli endecasillabi cfr. MOLIN *Rime* 114, 117, 121, 126, 127 e 248.

In realtà, dietro all'andamento del n. 180 è chiaramente avvertibile il profilo di una ballata mezzana di due stanze, a schema XYY ABABAYY.[135] Pur ammettendo l'eventualità di un fraintendimento metrico da parte dei curatori, si tenga conto che nel corso del XVI secolo il madrigale è ancora una forma ibrida in corso di definizione[136] al punto tale che lo stesso Girolamo Ruscelli arrivò a dubitare pure dell'effettiva distinguibilità tra ballata e madrigale:[137]

> ancor che molte d'esse alcuni vorrano chiamar più tosto Ballate, che Madriali.

Nella direzione di un bisticcio linguistico, si noti che nelle *Rime* di Molin le ballate polistrofiche della sezione amorosa figurano sotto l'etichetta nominalistica di *Canzoni*, così come le ballate monostrofiche (e bistrofiche) e i madrigali sotto il nome di *Canzonette amorose*.[138] Oltre ad un problema terminologico – essenziale specchio però di una possibile incertezza teorica – in Molin non mancano altri casi di un ibridismo formale tale da rendere ambiguo il confine tra una forma e l'altra. È il caso, ad esempio, del madrigale 121 che Jacopo Galavotti avvicina metricamente ad uno strambotto.[139] Ancora più rilevante è quello del componimento amoroso 119, impaginato come una ballata ma senza che il testo risponda effettivamente alla divisione canonica tra mutazioni e volta (assomigliando dunque molto ad un madrigale). Analoghe soluzioni di ibridismo, oltre che già nel quattrocentesco Nicolò Amanio e nel primo Bembo,[140] si avvertono anche in Domenico Venier, autore di un madrigale molto simile al profilo di una stanza di canzone (*Per troppa ardente sete*) e di altri due madrigali, assai simili a delle ballate (*Non saettar, Amore* e *A che per gli occhi, Amor, versi duo fiumi*).[141]

---

[135] Modulo attestato in PAGNOTTA 1995, n. 86, pp. 29-30.
[136] Per uno studio cfr. ARIANI 1975 e RITROVATO 2015, pp. 11-29.
[137] Cfr. RUSCELLI *Del modo di comporre*, p. CXXII (ma per lo stesso concetto cfr. anche pp. CXXVII-CXXVIII).
[138] Per una ricostruzione dei problemi di definizione nominale cfr. GALAVOTTI 2018, pp. 347-350.
[139] Cfr. GALAVOTTI 2018, p. 352.
[140] La ballata-madrigale di Amanio – a schema yZZ - aBaBCcC, dEdEFfF, zYY – è stata pubblicata in *Rime di diversi* 1551, pp. 203-204; per uno studio cfr. CASTOLDI 1993. Per quella di Bembo cfr. VELA 1988.
[141] Nell'ordine VENIER *Rime* 185, 171 e 190.

V. 5 La Sezione spirituale

La sezione spirituale delle *Rime* si articola in quattordici sonetti, due canzoni, una ballata mezzana polistrofica e una sestina. Non sorprende che anche Molin si sia voluto cimentare in una lirica di carattere religioso, fenomeno letterario che attraversa l'intero XVI secolo e sui cui molto è già stato scritto.[1] L'interesse in questa sede è comprendere in che termini si collochi Molin all'interno dell'esperienza della poesia sacra cinquecentesca. Senza la pretesa, quindi, di approfondire ogni sfumatura di un fenomeno letterario variegato e non unitario, l'obiettivo sarà definire i caratteri della scrittura del poeta adottando una prospettiva circoscritta, perché moliniana, e al contempo più ampia, che tenga conto soprattutto di eventuali influenze dello scenario veneziano.

V. 5. 1 *Uno scenario complesso*

Soprattutto a partire dagli anni Trenta del XVI secolo è sempre più frequente incontrare in ogni canzoniere cinquecentesco un *corpus*, distinto o meno, di componimenti di materia sacra.[2] Per quanto queste scritture si distinguano fra loro per soluzioni formali o intenti compositivi, il travagliato orizzonte storico rimane invece lo stesso. Questa esperienza poetica non potrà, infatti, ritenersi esente dall'influenza, per esempio, dell'evangelismo erasmiano e valdesiano,[3] dalle esperienze riformistiche e controriformistiche della metà del secolo e, soprattutto, dalle risposte delle istituzioni cattoliche a questi fenomeni.[4] Nonostante l'imporsi dei primi *Indici dei libri proibiti* (il primo dei quali si data al 1559), e a dispetto dell'irrigidimento delle posizioni censorie e dell'affermarsi del Tribunale dell'Inquisizione,[5] a partire dagli anni Cinquanta si assiste comunque ad una fioritura della lirica spirituale, sostenuta anche dal mondo dell'editoria, che – soprattutto nel corso del decennio successivo – fa dell'impressione di libri di argomento religioso una componente significativa della propria produzione.[6] Franco

---

[1] Per un'analisi della questione rimando a Ussia 1999; Doglio – Delcorno 2003, 2005 e 2007; Ardissino – Selmi 2009; Librandi 2012 (in particolare i capitoli *Rime spirituali*, pp. 62-65 e *La lirica spirituale*, pp. 82-88); Gibellini 2013. Per un inquadramento generale rimane ancora valido lo studio di Dionisotti 1999 (soprattutto il cap. *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*, pp. 227-254).

[2] Per raccolte antologiche cfr. *Rime di pentimento* 1765; Ulivi – Savini 1994 (soprattutto la sezione dedicata al XVI secolo alle pp. 291-382); Segre – Ossola 1998 (soprattutto il cap. *Rime spirituali*, a cura di S. Prandi, pp. 766-799) e Anselmi 2004 (soprattutto il cap. *Petrarchismo spirituale*, a cura di F. Tomasi, pp. 607-643); Zardin 1998; Stäuble 1996; Pettinelli – Morace – Petteruti Pellegrino – Vignuzzi 2015.

[3] Ad esempio, per l'evangelismo italiano in rapporto alla scrittura di Pietro Bembo cfr. Simoncelli 1978 e Jacobson Schutte 1975.

[4] Per uno studio del contesto veneziano cfr. Stella 1983; Grendler 1983; Prodi 1994.

[5] Per l'influenza degli *Indici* nella letteratura italiana del Cinquecento cfr. Rozzo 2005; per le ricadute letterarie della Riforma cfr. Fragnito 1997, Fragnito 2005 e Fragnito 2019; ma si tenga conto pure Frajese 2006.

[6] Non si dimentichino in particolare il *Libro primo delle rime spirituali* e il *Libro secondo delle rime spirituali* editi a Venezia, presso Al segno della Speranza, entrambi nel 1550 (qui indicati come *Rime spirituali* 1550). L'imponente operazione editoriale (oltre 1000 testi complessivi) è seguita da una terza stampa, sempre presso Al segno della Speranza, nel 1552. Per uno studio delle raccolte cfr. Fadini 2012-2013. Per la sua altezza cronologica, credo debba essere riconsiderato anche il *Colletanio di cose nuove Spirituali* 1537, pressoché ignorato dagli studi. Per alcune osservazioni di carattere generale dedicate all'editoria di argomento religioso demando a Quondam 2005 e Jacobson Schuttle 1983.

Tomasi giustifica tale successo con due principali concause: l'imporsi di una nuova sensibilità poetica 'grave', che vede ad esempio in Della Casa un suo principale esponente,[7] e l'affermarsi del modello poetico di Vittoria Colonna, alla base di numerose imitazioni successive.[8] La pubblicazione, nel 1546 proprio a Venezia per Valgrisi, delle sue *Rime spirituali* è stata considerata, infatti, dalla critica il simbolico momento fondativo per la nascita di una lirica spirituale moderna.[9] La poetessa avrebbe, invero, il merito di «riutilizzare il lessico petrarchesco per giungere a nuovi orizzonti lirici, caratterizzati da una forte tensione morale, già presente del resto nella giovanile poesia d'amore della poetessa, e da una sincera aspirazione religiosa».[10] Probabilmente Molin non ebbe modo di conoscere personalmente la Marchesa (della quale non c'è alcuna traccia nelle sue *Rime*): non abbiamo notizie di un soggiorno veneziano da parte della Colonna, che si limitò a manifestare l'intenzione di raggiungere la città per potersi imbarcare da lì verso la Terrasanta,[11] e, viceversa, il soggiorno romano di Molin è datato una decina di anni dopo la morte della donna. Ciò nonostante, ne conobbe sicuramente l'esperienza poetica. A Venezia, infatti, le *Rime* della Colonna vantarono numerose ristampe (due edizioni nel 1546, due nel 1548, una nel 1552, nel 1558 e nel 1559), due delle quali a cura di Lodovico Dolce.[12] In più la poetessa fu ammirata da alcuni esponenti del *milieu* moliniano quali il già menzionato Dolce, che la indicò anche come esempio di educazione morale nel suo *Dialogo delle istituzioni delle donne*,[13] e Aretino, che intrattenne con lei una vivace relazione epistolare.[14] Inoltre fu dedicataria di sonetti da parte di poeti come Bernardo Tasso,[15] Francesco Maria Molza, Annibale Caro e Pietro Bembo.[16] La memoria della scrittura della

---

[7] Cfr. TOMASI, *Petrarchismo spirituale*, cit., in ANSELMI 2004, p. 611. Per la *gravitas* nella poesia del XVI secolo cfr. AFRIBO 2002.

[8] Per un approfondimento sulla connessione tra la Colonna e gli Spirituali è d'obbligo considerare BRUNDIN 2008.

[9] Di questo parere è per esempio Stefano Prandi in PRANDI, *Rime spirituali*, cit., in SEGRE-OSSOLA 1998, p. 767. Per uno studio sulla poesia di argomento religioso di Vittoria Colonna cfr. FORNI 2005; BARDAZZI 2001 e COPELLO 2014.

[10] Cit. da TOMASI in ANSELMI 2004, p. 610.

[11] Per l'informazione si veda PATRIZI 1982 p. 449, al cui contributo rinvio anche per una ricostruzione biografica dedicata alla poetessa.

[12] L'autore curò le edizioni delle *Rime spirituali* di Vittoria Colonna nel 1552 (Venezia, Giolito) e nel 1559 (Venezia, Giolito), entrambe dedicate a Giorgio Gradenigo. Nel frattempo, gli eredi di Manuzio nel 1556 pubblicarono il suo *Pianto sulla passione di Cristo* e l'*Orazione sull'Ave Maria*.

[13] Stampato a Venezia, presso Giolito, nel 1547 (l'encomio esemplare è a p. 16); ma per l'edizione moderna cfr. L. DOLCE, *Dialogo della istituzione di Lodovico Dolce ossia l'insegnar virtù et honesti costumi alla Donna* in RIONDATO 1985, pp. 103-134.

[14] Cfr. ARETINO *Lettere*, vol. I, n. 69 p. 127 (al Cavalier Malvezzi), n. 217 p. 308, n. 280 p. 383 (a Gian Iacopo Lionardi), n. 295 p. 406 (a Lodovico Dolce), n. 305 p. 419 (a Antonio da Leva); *Lettere*, vol. II, n. 13 p. 25, n. 16 p. 27, n. 87 p. 88, n. 165 p. 185 (a Paolo Interiano Genovese); *Lettere*, vol. IV, n. 168 p. 115 (al Duca d'Urbino); *Lettere*, vol. VI, n. 236 p. 217 (al Fossombrone). Si indicano tra parentesi i nomi dei destinatari delle lettere in cui il poligrafo fa solo riferimento alla poetessa.

[15] Segnalo che nel ms. oliveriano 1399 della Biblioteca Oliveriana (Pesaro), autografo di Bernardo, sono trascritte 48 citazioni dalla *princeps* delle *Rime spirituali* di Vittoria Colonna (1546); cfr. R. MORACE, *Bernardo Tasso e Vittoria Colonna. Le tracce di un sodalizio tra le carte del «Libro secondo degli amori» e il codice oliveriano 1399*, in *Bernardo Tasso uomo del Rinascimento. Atti del convegno (Bergamo-Padova, 27-28 ottobre 2016),* a cura di F. Tomasi e G. Ferroni, [in c.d.s].

[16] Per la vicinanza tra Bembo e Vittoria Colonna cfr. DIONISOTTI 1981 e RANIERI 1983.

poetessa è ampiamente attestata all'interno della rimeria sacra di Molin, che ne condivide toni, immagini e tessere lessicali.[17]

L'esperienza più diffusa (ma non l'unica) di poesia spirituale cinquecentesca si potrebbe spiegare come una forma di *imitatio* petrarchista nei confronti della produzione penitenziale dei *Rerum vulgarium fragmenta*, concentrata soprattutto nella sezione *in mortem*.[18] L'esempio petrarchesco del poeta che, dopo aver trascorso un'intera esistenza perseguendo un amore terreno, ricerca cristianamente una salvezza divina rappresenta una delle costanti distintive della lirica religiosa del Cinquecento. Infatti, proprio per influenza dei *Rvf*, la prima metà del XVI secolo presenta canzonieri in cui la componente penitenziale tende a collocarsi nella parte finale, come in Boiardo[19] e Sannazaro, quasi a voler rinnegare completamente gli amori precedenti. A seguito della crisi controriformistica, la poesia religiosa cinquecentesca assunse progressivamente la fisionomia di un'espressione del tormento esistenziale che grava sull'io in quanto essere umano e non solo perché amante. Così, in perfetta opposizione con la prima porzione di secolo, il secondo Cinquecento conosce sempre più la pubblicazione di volumi interamente dedicati alla materia spirituale, come i canzonieri di Luca Contile,[20] Gabriele Fiamma[21] e Torquato Tasso.[22] Molin, anche cronologicamente, si colloca proprio a metà tra le due fasi. Significativamente dedica una sezione autonoma del proprio canzoniere alla materia religiosa (ma non ancora l'intera raccolta), senza porla però in *explicit* e senza concepirla come punto di arrivo di un percorso complessivo di redenzione. Il *corpus* è circoscritto e ben definito, ma consiste comunque in una componente minoritaria delle *Rime*: occupa – volendo esprimersi in percentuali – circa il 7% degli scritti complessivi. Affine in questo è anche la produzione del suo "discepolo", Celio Magno, che scelse di inserire nella sua edizione del 1600 una quantità

[17] Per esempio, il sonetto *Quand'io riguardo il mio sì grave errore* (COLONNA *Rime* 149) parrebbe riecheggiare nel son. 181 di Molin: «*Quand'io* penso, Signor, a le infinite» (v. 1) e «ma *quand'io poi riguardo* a le ferite» (v. 5).

[18] Questa tesi non è unanime. A favore dell'opinione messa a testo si esprime, per esempio, Amedeo Quondam (in QUONDAM 1991, pp. 204-205 e 250-254). Lo stesso, altrove, sostiene che «nella memoria [...] l'architesto di Petrarca funziona come fattore genetico di gran parte (se non di tutte) le esperienze comunicative del conflitto interiore» (cit. da QUONDAM 2005, p. 192). Contro ad un possibile archetipo petrarchesco si muove invece Leri: «Malgrado, infatti, i sonetti penitenziali e la canzone alla Vergine, non è legittimo sostenere che l'archetipo di ogni canzoniere avesse riservato all'esperienza spirituale uno statuto di autonomia retorica, quale sembrava essere necessaria, invece, nella lacerazione cinquecentesca dell'anima cattolica, penetrata dalle istanze mediatrici dell'evangelismo, in sintonia con le culture oltremondane della Riforma» (cit. da C. LERI, *Esercizi metrici sui 'Salmi'; la poesia di Gabriele Fiamma* in DOGLIO – DEL CORNO 2003, p. 132).

[19] Per la conversione spirituale della materia amorosa in *explicit* delle *Rime* di Boiardo rimando a ROZZONI 2012.

[20] Per questo cfr. QUONDAM 1974 e GHIRLANDA 2009. Non passi inosservata, inoltre, la stima nutrita da Contile per Venier in materia spirituale. Al poeta veneziano Contile dedicò il sonetto *Poi che simili a Dio creati siamo* (CONTILE *Rime*, c. 79*v*), di materia religiosa, e la scelta venne così argomentata dall'autore: «Ha voluto l'Autor nel presente sonetto mandar sì alta specolatione al Clariss. e dottissimo M. Domenico Veniero gentilhuomo di mirabile intelletto e di profonde scienze, sì come l'Autor stesso et ogniuno ampiamente ne parlano, accertandosi il detto Autore che tant'huomo, fra pochi, sia degno et atto a salire a gli stessi gradi della divina intelligenza» (CONTILE *Rime*, c. 92*v*). Per un'analisi del testo cfr. PIETROBON 2014, p. 223. Per la vicinanza di Contile all'Accademia della Fama cfr. RONCHINI 1872.

[21] Colgo l'occasione per segnalare che Jacopo Galavotti ha in corso d'opera l'edizione delle sue *Rime spirituali*.

[22] La *princeps* delle *Rime sacre* fu stampata a Venezia, presso Ciotti, nel 1597 con dedica a Monsignore Marco Morone; sulla produzione sacra di Tasso la bibliografia è estremamente vasta, ma si segnalano in particolare: SANTARELLI 1974; POMA 1979; PIATTI 2010; SOLE 2002 (in particolare il cap. *Le* Rime sacre *e i soggiorni romani del Tasso*, pp. 101-126).

limitata di componimenti religiosi. Vi è però una differenza importante rispetto al modello moliniano: non solo l'opera celiana termina con il *Deus*,[23] imponente canzone spirituale, ma è proprio a questa che l'autore affida l'espressione della sua visione lugubre dell'esistenza e della sua religiosità inquieta. La canzone, testimonianza del pessimismo lugubre del poeta e apice della breve sezione spirituale che la precede,[24] rappresenta uno dei testi celiani più importanti, il cui schema metrico, ABC ABC CDEeDFGHHGFFII, è di reminiscenza moliniana. Si attesta infatti, identico anche per numero di stanze e congedo, nella canzone *Vergine bella, nata in mezzo l'acque* (n. 152), una delle canzoni politiche di maggior successo del poeta veneziano, molto apprezzata poi da Celio.

La poesia religiosa di Molin si sviluppa in uno dei contesti più stimolanti per la lirica sacra del tempo, potendo vantare interpreti veneziani di rilievo quali Girolamo Malipiero (fine XV secolo – 1547), Paolo Crivelli (1520 ca. – 1550 ca.), amico di Dolce e Domenichini, e Gabriele Fiamma (1533 – 1585),[25] tutti partecipi dello stesso scenario culturale, per quanto non vi siano testimonianze dirette di un loro contatto con il nostro poeta. Inoltre, il quadro letterario in cui inserire i diciotto testi moliniani non sarebbe completo se non si accennasse, per lo meno, alla fortuna che l'esperienza della poesia sacra incontrò anche in ambito editoriale. In linea con il successo cinquecentesco delle *Antologie di diversi*, a Venezia si pensò di replicare il formato, declinandolo ad argomenti esclusivamente di materia religiosa e attingendo soprattutto alle edizioni a stampa circolanti e già disponibili.[26] Il risultato si tradusse nelle *Rime spirituali*, imponente operazione articolata in tre libri, impressa al Segno della Speranza, rispettivamente tra il 1550 (primi due volumi) e il 1552 (terzo volume).[27] La prima raccolta ospita 244 componimenti di vari autori, le *Rime spirituali* di Vittoria Colonna e i sonetti del *Petrarca Spirituale* di Malipiero; la seconda 147 componimenti di vari autori, le canzoni del *Petrarca Spirituale* di Malipiero e alcuni dei *Salmi di David* volgarizzati da Antonio Agostino Torti Veronese nella forma di sestina.[28] Molin non compare in nessuna di queste antologie,[29] che però dovette sicuramente conoscere dato il prestigio della tipografia, attiva proprio vicino Campo Santa Maria Formosa. L'operazione determinò una fortunata serie di versioni successive, fino alla nota silloge, curata da Pietro Pietracci, de *Le Muse sacre* (Venezia, presso E. Deuchino e G. B.

---

[23] In realtà, la canzone era già stata pubblicata a Venezia nel 1597 presso D. Farri; confluisce poi in *Rime* 1600 a p. 127.

[24] Mi riferisco al *corpus* di dodici sonetti compreso tra le pp. 121-126 di MAGNO *Rime* 1600, esplicitamente demarcato da indicazione paratestuale come «Spirituali». Altri testi celiani di carattere religioso conobbero una tradizione esclusivamente manoscritta e inedita (si vedano i ms. Marc. It. IX, 158 [= 7333]; ms. Marc. It. IX, 159 [= 6867]; ms. Marc. It. IX, 160 [= 6309]; ms. Marc. It. IX, 171 [= 6092]). L'ultimo è di particolare interesse perché ospita sei ottave di argomento spirituale (come il disprezzo del mondo, l'importanza della Comunione, la Croce di Cristo) e due componimenti inediti di argomento ascetico nella forma di un dialogo tra padre Bernardo e un contadino a proposito della capacità di resistere alle tentazioni. Per un inquadramento sulla scrittura spirituale di Celio cfr. PILOT 1909 e STELLA GALBIATI 2007.

[25] Per Malipiero demando a BERNARDONI 2007; per Fiamma a PISTILLI 1997; per Crivelli a CLEMENTI 2000.

[26] Per una recente indagine sulle antologie di lirica spirituale di epoca moderna rinvio a RIGA 2018.

[27] Per quanto spesso citate, non esistono studi critici mirati. Oltre ai rinvii proposti qui alla nota 6, per le analisi più significative suggerisco: FADINI 2012-2013; AUZZAS 2005 e QUONDAM 2005, pp. 181-183.

[28] Per una descrizione dell'esemplare e della tavola dei componimenti cfr. FADINI 2012-2013, pp. 75-85.

[29] I volumi ospitano anche un numero ragguardevole di testi di "Incerti", la cui paternità non è però da ricondurre a Molin.

Pulciano, 1608), contenente testi di 47 autori del XVI e del primissimo XVII secolo.[30] Diversa, ma non meno interessante è, inoltre, l'operazione di Giolito, che nel 1568 inaugurò una sorta di collana editoriale basata su testi ascetici e di predicazione, a cui diede il nome di *Ghirlanda Spirituale*, divisa in *Fiori*, e dalla ampia fortuna di pubblico.[31]

V. 5. 2 «Le infinite mie colpe»: *la linea penitenziale*

Sarebbe senz'altro riduttivo limitare la letteratura religiosa del Cinquecento alla sola lirica penitenziale di stampo petrarchista,[32] ma si deve al contempo ammetterne il carattere preponderante, anche nel *corpus* moliniano. Il poeta ripropone (con alcune punte di originalità) temi già molto canonizzati e diffusi all'interno di una lirica petrarchista di metà secolo. La poesia religiosa del Cinquecento va concepita come una generale tendenza a declinare la materia poetica a temi spirituali e devozionali,[33] linea di scrittura che, come abbiamo già sottolineato, affonda innanzitutto le sue radici nel modello petrarchesco dei *Fragmenta*.[34]

Una chiave di lettura religiosa dei *Rvf* non è solo un'impostazione che vede in Malipiero il suo punto di partenza,[35] ma è offerta già dallo stesso Petrarca che articola il canzoniere come un progressivo allontanamento dall'amore terreno a favore di un avvicinamento a Dio e che raggiunge il suo culmine nell'imponente canzone finale alla Vergine Maria (*Rvf* 366), trionfo di un nuovo femminile divino capace di sostituire definitivamente quello lauriano.[36] Applicare questa parabola al caso di Molin sarebbe senz'altro una forzatura. La sezione è chiaramente slegata rispetto a quella amorosa, della quale non vuole essere né una negazione né il proseguimento (si noti anche la non consequenzialità nell'articolazione interna delle partizioni). Il *corpus* assimila, però, i toni della tradizione penitenziale petrarchista, affrontando i temi diffusi (e poco originali) della supplica per un aiuto divino, della consapevolezza sconfortata della propria natura peccatrice e dell'auspicio di una morte imminente che ponga definitivamente fine ad una vita peccaminosa. Come di consuetudine, l'io lirico si rivolge quasi sempre a Dio, spesso in apostrofe, nel tentativo poetico di istaurare un dialogo con il divino. Gli appellativi sono molteplici e assolutamente tradizionali – «Signor mio», «Pastor del Ciel»,

---

[30] Anche in questo caso Molin risulta assente.

[31] Tra il 1568 e il 1587, furono impressi quattordici volumi contenti i volgarizzamenti dell'attività del predicatore spagnolo Luis de Granada (1504 – 1588). Giolito stampò anche un *Albero spirituale*, con il progetto (incompiuto) di suddividerlo poi in *Frutti* (cfr. J. TAULER, *Essercitii divotissimi sopra la passione di N. S. Giesu Christo*, Venezia, Giolito, 1574), e una *Scala Spirituale* in tre volumi (N. BONFIGLI, *Meditationi di diversi dottori*, 3 voll., Venetia, Giolito, 1583).

[32] Al contrario, tra le molte sfumature della poesia sacra cinquecentesca si dovranno distinguere di volta in volta i testi in latino e in volgare, le esperienze in prosa (come le *Vite dei santi* o le *Prediche*) e in poesia, articolando queste ultime sulla base della forma metrica e del genere (poemi epici, liriche, sacre rappresentazioni, cantari, salmi, volgarizzamenti, etc.).

[33] Cfr. TOMASI *Petrarchismo spirituale,* cit., in ANSELMI 2004, p. 609.

[34] Soprattutto, ma non solo: esperienze di poesia religiosa sono comuni anche tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo. Tuttavia anche in ambito spirituale «Petrarca è il punto di avvio per ogni discorso che voglia indicare le peculiarità della lirica cinquecentesca. Va chiarito innanzitutto che il lettore cinquecentesco dei *Rerum vulgarium fragmenta* (non necessariamente colto) non aveva difficoltà a riconoscere nei versi petrarcheschi riprese, allusioni e citazioni esplicite dei Salmi, e più latamente ogni riferimento scritturale» (cit. da ZAJA 2013, p. 550).

[35] L'esperienza di Malipiero rappresenta anche il punto di avvio per le riscritture spirituali, di ampia diffusione nel corso del XVI secolo.

[36] Per un'analisi dettagliata della canzone rimando a GORNI 1986-1987.

«Padre del Ciel» – così come lo è altrettanto la rappresentazione di Dio, sempre onnipotente e misericordioso, come comprova il suo sacrificio terreno subìto per la salvezza degli uomini, a cui Molin accenna ripetutamente. Altrettanto tradizionale è il ritratto che il poeta propone di sé stesso: anima smarrita e in difficoltà, bisognosa di ritrovare la retta via dopo una vita di peccati. La ragione di tale perdizione sarà principalmente da riconoscere nell'innamoramento terreno, causa di distrazione dall'unico vero amore possibile, quello divino, come illustrano soprattutto i sonetti 183 e 184. I principali modelli per questa linea penitenziale dal tono dimesso, oltre al già citato *Canzoniere* di Petrarca e all'esempio canonizzante di Bembo,[37] non escludono anche i contemporanei. Punti di tangenza si riscontrano con la lirica delle poetesse Vittoria Colonna, Gaspara Stampa[38] e Veronica Gambara, di stampo fortemente petrarchista. I medesimi temi si avvertono anche nei sonetti, tra i molti, di Francesco Maria Molza, Pietro Aretino,[39] Girolamo Parabosco, Lodovico Dolce,[40] Annibale Caro, Fortunio Spira, Bernardino Daniello, Antonio Mezzabarba, Berardino Rota.[41] Particolarmente rilevanti per Molin sono due poeti e intimi amici: Bernardo Tasso e Bernardo Cappello. Il primo, oltre ad essere autore di numerosi sonetti di matrice penitenziale, è da considerare soprattutto per i suoi *Salmi*, pubblicati a Venezia nel 1560 presso Giolito.[42] Questi non coincidono in un volgarizzamento del testo biblico, per il quale si attesta comunque una vivace produzione nella metà del XVI secolo,[43] ma andranno intesi invece come vere e proprie odi sacre, trenta in tutto, offerte a Margherita di Valois, già dedicataria del *Libro quarto delle Rime* (1554).[44] I *Salmi* di Tasso si

---

[37] Per quest'ultimo cfr. ad esempio il sonetto *Signor del ciel, se alcun prego ti move* (BEMBO *Rime* 120).

[38] Per esempio il noto *Mesta e pentita de' miei gravi errori* (STAMPA *Rime* 311).

[39] Nel corso degli anni Trenta Pietro Aretino si dedicò sempre più ad una produzione letteraria di carattere religioso: *La Passione di Gesù* (Venezia, Nicolini da Sabio, 1534); ID., *I sette Salmi de la penitenzia di David* (Venezia, Nicolini da Sabio, 1534); ID., *Umanità di Cristo* (Venezia, Nicolini da Sabio, 1535); ID., *Genesi* (Venezia, Marcolini, 1538); ID., *La Vita di Maria Vergine* (Venezia, Marcolini, 1539); ID., *Vita di Caterina Vergine martire* (Venezia, Marcolini, 1540) e ID., *La Vita di San Tommaso beato* (Venezia, Giovanni de Farri, 1543).

[40] Segnalo il cantiere filologico aperto di Paolo Marini dedicato alle *Rime* di Lodovico Dolce. Per alcuni suoi sonetti inediti di argomento spirituale demando intanto a MARINI 2017.

[41] Rota fu autore di un considerevole *corpus* spirituale (*Rime* 190-216), di cui forse Molin fu a conoscenza. I contatti del napoletano con l'ambiente veneziano, infatti, sono testimoniati dai sonetti 194 (dedicato a Domenico Venier, a cui Rota dedicò la selva *Cardus* in *Carmina*, c. 68*v*) e il 204 (dedicato a Celio Magno, a cui Rota dedicò gli epigrammi *Areat omnis ager, lacrymans si Caelius adsit* e *Gallus ut ipse dies mortalibus, ipse triumphos* rispettivamente in *Carmina*, c. 46*r* e *Carmina quae extant*, p. 263). Inoltre nella dedicatoria dei *Carmina* di Rota (Venezia, Giolito, 1572), firmata da Dionigi Anatagi, si precisa che fu proprio Venier a incoraggiare la stampa perché ammiratore della sua poesia latina.

[42] Il processo che portò Tasso alla composizione dei *Salmi* affonda le sue radici nell'inquietudine religiosa che lo colse a partire dagli anni Quaranta. Di questa sono testimonianza le lettere a Flaminio (lett. 133, *Primo volume*, s.d., databile tra il 1541 e il 1542 – per cui cfr. MAGALHÃES 2012) e le lettere a Berardino Rota (lett. 155 e 314, la seconda di queste è attestata anche nella raccolta *De le lettere di tredici huomini illustri* [1554], promossa e curata dall'Atanagi). Per la lirica spirituale di Tasso cfr. anche ZULIANI 2013. Il «dissidio autentico e profondo che è anche storico, e che illumina uno stato di malessere, ansietà, inquiete lacerazioni […], [che] costituirà d'ora in poi una delle linee dell'esperienza letteraria di Bernardo Tasso» trova dunque riscontro, oltre che negli scambi epistolari, anche negli scambi poetici e nelle sue vicissitudini biografiche (cit. da CERBONI BAIARDI 1966, p. 101).

[43] Ineludibile è l'edizione dei *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori* (Venezia 1568). L'edizione, andata in luce per le stampe di Giolito, raccoglie volgarizzamenti dei salmi elaborati da Antonio Minturno, Bonaventura Gonzaga, Laura Battiferri, Luigi Alemanni, Pietro Orsilago e lo stesso Francesco Turchi. In appendice il curatore inserisce anche rime spirituali, fra gli altri, di Annibal Caro, Giovanni Guidiccioni e Giovanni Della Casa. Per uno studio sulla miscellanea cfr. ZAJA 2014.

[44] Per uno studio sui *Salmi* di Bernardo Tasso cfr. MORACE 2014.

presentano sostanzialmente come preghiere a Dio finalizzate esclusivamente alla salvezza della propria anima, riconosciuta come penitente, e si connotano per una marcata insistenza sul tema del pianto. La raccolta si conclude con due sonetti all'anima peccatrice, due sonetti a Cristo e una canzone «all'alma», componimenti che per alcuni aspetti condividono tratti già del *Beneficio di Cristo*.[45] Questo dialogo con l'anima è riproposto ripetutamente anche da Molin, che ad esempio nel son. 188 la esorta a morire, per poter evadere così da un mondo «sol di noie e di miseria pieno» (v. 2). Il poeta, diversamente da Tasso però, non compose odi spirituali né volgarizzò salmi biblici. Tuttavia mi pare che la lirica spirituale moliniana condivida con il modello tassiano il tono e l'intenzione complessiva, oltre che interi segmenti testuali, di volta in volta evidenziati nel commento ai testi.

Bernardo Cappello rappresenta una figura altrettanto significativa per Molin. Parenti, amici e coetanei, i due veneziani, come si avrà modo di osservare anche in altre circostanze, propongono una produzione letteraria per molti aspetti simile. Anche Cappello, le cui *Rime* andarono in stampa nel 1560, inserisce all'interno del proprio canzoniere un *corpus* spirituale, per quanto non demarcato in una distinta sezione ma distribuito nel corso dell'imponente volume. Cappello elaborò prevalentemente sonetti di carattere amoroso, le cui destinatarie sono quasi sempre identificabili, ai quali si contrappongono momenti di crisi spirituale, espressi nella forma della penitenza e della richiesta di pietà divina a seguito di *excusatio*. Nel sonetto *O beato colui, che nega all'empie* (CAPPELLO *Rime* 23) l'autore, per esempio, si associa ad una nave sul punto di naufragare (immagine tradizionale che anche Molin non dimentica e che ripropone nel son. 188, dove al v. 10 si dice scosso «fra le tempeste» della vita). I punti di tangenza a volte interessano sia il tema, sia i *topoi*, sia tessere lessicali:

CAPPELLO *Rime* 87:

S' a *gravi* et molti miei *falli* risguardo,
a che chieder perdon debbo, o pietade?
Ma s'a la tua benigna largitade
pentir al *peccator* non è mai tardo,

così fra *tema* et *speme*, hor *gelo*, hor *ardo*,
ma la *speranza* s'erge e 'l *timor* cade,
tosto ch'io te di nostra humanitade
(nostra colpa) vestino e 'n *croce* guardo.

Quinci mercè ti chieggio et degno è ch'io
l'impetri homai ché questo è proprio dono
di sì pietoso et sì possente Dio.

Or se con tuo favor non mi sprigiono,
Signor, de l'empio tuo nemico et mio,
lasso, perduto eternamente sono.

MOLIN *Rime* 181:

Quand'io penso, *Signor*, a le infinite
mie colpe, a gli *errori* miei, temo e pavento,
che de l'interno mio *grave* lamento
sian nel cospetto tuo le voci udite

ma, quand'io poi riguardo a le ferite,
che sostener per noi fosti contento,
torno a *sperar* che tanto tuo tormento,
tante tue pene indarno non sian gite.

Così di *tutto tema* e *tutto gelo*,
tutto speme divengo et *tutto foco*
e desioso a la tua *croce* anelo,

certo che 'l trar dal più profondo loco
qualunque *peccator*, e darli il cielo,
a l'infinita tua clemenza è poco.

[45] Il *Beneficio di Cristo* di B. Fontanini (Venezia 1543), trattato teologico di vastissimo successo, rifletteva il pensiero della corrente degli Spirituali sulla necessità di una Riforma interna alla Chiesa Cattolica; per uno studio recente rimando a FONTANINI – FLAMINIO 2016.

Assunto il carattere petrarchista della produzione penitenziale, è legittimo chiedersi se sia possibile identificare anche un «micro canzoniere» strutturato all'interno della sezione, individuando così un'evoluzione spirituale del poeta sul modello di Petrarca. Non è semplice giungere ad una risposta in quanto, in realtà, la fisionomia definitiva delle *Rime* è forse da attribuire ai curatori dell'opera e non a Molin stesso (a meno che non si ammetta l'ipotesi che gli editori abbiano rispettato una ripartizione interna già autoriale).[46] Inoltre, si riconoscono indizi contrastanti. La ripartizione e l'ordine metrico – per il quale le canzoni seguono i sonetti – è uniforme in tutte le sezioni delle *Rime*, dunque non sarà da ritenersi sostanziale. Limitando lo sguardo al solo blocco dei quattordici sonetti è comunque ben riconoscibile una disposizione ordinata secondo temi principali: i sonetti 181-186 sono incentrati sul motivo penitente; i sonetti 187-192 consistono in una cupa meditazione interiore sul trascorrere del tempo; i sonetti 193-194 sono dedicati ad un predicatore attivo a Venezia. L'assetto tradisce una gestione attenta e ordinata del materiale poetico, che non coincide necessariamente però con la volontà di definire un "piccolo canzoniere". Se è accettabile individuare una qualche evoluzione riflessiva dell'io poetico, che dalla consapevolezza della propria natura peccatrice estende il discorso al senso dell'esistenza, vi sono d'altra parte alcuni elementi che infragiliscono l'ipotesi di una lettura organica e coesa. In primo luogo, il modello petrarchesco, che trova il suo punto di arrivo nella canzone alla Vergine di *Rvf* 366, non conosce un suo vero corrispettivo. Molin, infatti, rivolge alla Madonna ben due componimenti ma sarebbe scorretto assegnare loro lo statuto di traguardo spirituale.[47] Soprattutto, l'autore non raggiunge la certezza di una salvezza, le sue meditazioni non giungono ad alcun punto di arrivo o ad una vaga pace interiore, e per di più gli ultimi sonetti sono dedicati all'attività di un predicatore e non al trionfo della conversione dell'anima. Dunque, è verosimile che i testi siano stati composti in momenti diversi e siano stati accostati successivamente in virtù di un'uniformità tematica, senza una primigenia visione organica. Lo stesso discorso potrebbe essere riproposto per gli ultimi quattro componimenti, i nn. 195-198, che non presentano alcuna connessione rilevante. Per la composizione dei sonetti penitenziali, l'impressione è quindi che Molin abbia voluto aderire ad una corrente lirica di stampo petrarchista, molto in voga nella Venezia di quegli anni, proponendo testi privi di una sincera adesione religiosa.

V. 5. 3 *Tra malinconia e vecchiaia*

Di maggiore intensità sono invece i sonetti 187-192, dai toni cupi e inquieti, redatti probabilmente durante la vecchiaia, dove l'io denuncia una certa disillusione verso il mondo ed è immerso in una solitudine che investe l'interiorità e il contesto. Un esempio è offerto dal son. 187 che consiste in un notturno, in cui l'io – colto nel suo isolamento – è chiamato a Dio dal rintoccare ossessivo di una campana nella notte. In questi testi si respira l'atmosfera grave che connota molte delle liriche dellacasiane, alle quali alcuni componimenti di Girolamo Molin si avvicinano anche per tortuosità formale (soprattutto sintattica). Sullo sfondo di una notte silenziosa, la gran parte delle riflessioni riguardano la vanità della vita e dell'esistenza umana. Questa tematica rappresenta uno dei filoni principali della poesia moliniana, nonché uno degli aspetti più interessanti, insieme ai toni gravi e malinconici legati all'amara costatazione dello

[46] Per la questione demando al cap. IV *La struttura dell'opera*.

[47] La loro posizione in *explicit* è dovuta alla sola scelta di collocare i testi secondo un preciso ordine metrico che privilegia prima i sonetti poi le canzoni, le ballate e da ultimo le sestine.

scorrere rapido del tempo, motivo di cui si trova riscontro anche nella sezione amorosa e morale. Questi caratteri della scrittura del nostro non costituiscono, però, un caso isolato e trovano tangenze, oltre che con il già citato Della Casa, anche con alcuni risultati poetici di Bernardo Cappello e, in un secondo momento, di Celio Magno. Di Cappello, ad esempio, si può ricordare il sonetto 20:

> Se 'l breve corso della vita humana
> lunghe speranze incominciar ne vieta,
> ond'è che non si spegne et non s'acqueta
> l'accesa nostra ambitione insana?
>
> Se non ci dimostrasse et corta et vana
> la vaghezza che n'arde et n'inquieta
> il tornar e 'l fuggir del gran pianeta
> et la poco anzi bionda terra, hor cana,
>
> direi che 'l mendicar gemme et thesori,
> e 'l procacciar scettri, corone et fama
> fosse propria et di noi lodevol cura;
>
> ma se la morte e 'l tempo strugge et fura
> le ricchezze, le vite e i nostri honori,
> perché pur sol quest'ombre et non Dio s'ama?

O il sonetto di CAPPELLO *Rime* 303, laddove la natura spirituale del testo si coniuga perfettamente con il tema della vecchiaia:

> A i crin canuti, a l'uno et l'altro piede
> grave da gli anni, a la scemata vista,
> a questa vita faticosa et trista,
> più nel mondo sperar non si richiede;
>
> anzi devresti altrui, alma, far fede,
> già che ti sei per molte prove avista,
> ch'al suo ben falso vera pena è mista
> et che folle è colui ch'unqua gli crede.
>
> Or movi ad obedir a la men forte
> età che saggia più de l'altre, il tergo
> ha da sé dato a le mondane gioie;
>
> et quinci in parte ove a' timori et noie
> chiusa è l'entrata, havrai felice albergo
> cui tor non ti potrà tempo né morte.

Comuni a Molin sono lo sconforto amaro per le fatiche di una vita sofferta, la necessità di prendere le distanze dal proprio passato per trovare una pace interiore in sé o nella morte. Questa lirica religiosa non si delinea più come il rifiuto per i peccati terreni a favore di un avvicinamento a Dio, ma come una riflessione tutta interiore sulla brevità e inutilità

dell'esistenza sulla Terra in una disperata ricerca di senso. La crisi è congiunta alla delusione nei confronti di una vita che scorre troppo in fretta e che si risolve in una morte inevitabile, concepita spesso come annientamento, verso la quale il poeta dichiara «cerco gir passo passo» (MOLIN *Rime* 190, 11). A ben guardare, inoltre, i sonetti 190-192 costituiscono una sorta di blocco all'interno di un macro *corpus*. Oltre a trattare tutti lo stesso tema e a disporsi in sequenza, presentano forti analogie interne[48] e delineano di fatto un percorso dell'io. Il primo sonetto è dominato dallo sconforto: il poeta si dice «grave e stanco», piegato da una vita che ha riservato sempre sofferenze. «Lasso», vede come unica possibilità di gioia il morire, ultimo passo di una serie di molti trascorsi «errando […] in questa valle mortal». Il secondo, pur confermando la centralità del tema della vecchiaia, della fugacità sconcertante del tempo e dell'impossibilità di fuggire la mortalità umana, trova la sua conclusione non nella morte, come il precedente, ma nella speranza di poter «salir al ciel». L'ultimo viaggio, inteso come una nuova partenza, porta con sé timore e angoscia, e il sonetto si conclude proprio con la paura di fallire, in punto di morte, la propria destinazione. Il terzo, diversamente dai precedenti, non si rivolge a sé stesso ma a Dio, con il quale il poeta si pone in dialogo. L'aspetto più interessante è la richiesta che Molin gli rivolge: non di essere salvato o di essere guidato alla retta via, ma di poter tornare «fanciul».[49] Molin auspica per sé una nuova "fanciullezza esistenziale", così da poter tendere a quella purezza che contraddistingue ogni bambino, ancora non toccato da alcun «fosco pensier», e avere l'opportunità così di intraprendere una via diversa. I sonetti, dunque, sono evidentemente interconnessi e di fatto sviluppano un tema unico, declinato secondo prospettive diverse che spaziano dall'auspicio di morte al desiderio di poter rincominciare la propria vita, dal timore di smarrirsi nel buio della propria sera interiore alla volontà di seguire la luce divina. Qui i testi:[50]

MOLIN *Rime* 190:

Molt'anni errando ho già trascorso in questa
valle mortal; né mai fior colsi o frutto
senza pena sentir dannosa, e tutto
lasciommi al fin di sé cura molesta.

Or grave e stanco, omai solo mi resta,
com'uom che torni al suo primo ridutto,
quinci aspettar di far partenza in tutto
con quella fe', che 'l ciel di sé ne presta.

E, perché sia men duro al corpo lasso
l'avanzo del camin, con l'alma scarca,
quanto più so, cerco gir passo passo,

lieto, ch'al dì, che 'l fil tronca la Parca

MOLIN *Rime* 191:

Come gli anni da i dì vinti sen' vanno
e da gli anni la vita in sì brev'ore,
lasso, or montando in me l'età maggiore,
scorgo, e non è chi ne ristori il danno.

Quel, ch'ieri io fui, son oggi, ecco l'inganno
che poca vista fa di molto errore!
Così 'l viver più bel perde il suo fiore,
c'uom non s'avvede, e giunge a l'ultim'anno.

Presso è 'l fin sempre, e chi col tempo bada
più s'avicina a le giornate estreme,
né fuggir può ch'al fin convien che vada.

Ben di salir al ciel, partendo, ho speme,

---

[48] Oltre a presentare lo stesso schema metrico, dato di per sé non sostanziale, si connotano per la ripresa di parole chiave, evidenziate nel commento ai testi.

[49] Tutti i testi del ciclo sono filtrati da una prospettiva anagrafica. È pertanto interessante rilevare che alla dichiarata vecchiaia dei primi due sonetti segua il desiderio di poter rivivere una nuova infanzia. Non sfugga, però, che la richiesta potrebbe risentire di *Mt* 18, 3 e 19, 14 e trova riscontro in coevi scritti di Mezzabarba (*Come fanciul ne le paterne braccia* in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 24*v*) e Zane (*Rime* 147).

[50] Per un adeguato commento rimando ai cappelli introduttivi dei rispettivi sonetti. Miei i corsivi.

quel che tanto s'aborre è solo un passo
che chi nol teme, senza pena, il varca.

pur fo com'uom che va per dubia strada,
ch'a sera di fallir l'albergo teme.

MOLIN *Rime* 192:

Fammi, Signor del ciel, benché già veglio
teco fanciul, che col montar de gli anni
semplice io torni, e non però mi inganni
più 'l mondo e m'erga a te, com'io mi sveglio.

Rivela e scopri un invisibil speglio
de la tua fede al core, e non l'appanni
fosco pensier, e presta a l'alma i vanni
che ferma s'alzi e poggi sempre al meglio.

Tu, per cui sol risplende ogni altra luce,
con quel che proprio è tuo drizzar la dèi,
qual or senso terren torta l'adduce,

e pura farla, e sgravar gli anni rei
con la sua fe', che pur da te traluce,
poi che ciò prega, e tu 'l prometti a lei.

Nella sezione non mancano nemmeno componimenti dedicati alla Vergine, tra i soggetti più frequentati nell'ambito della letteratura spirituale. Molin affronta l'argomento in una canzone e una ballata, entrambi testi di lode e senza soluzioni veramente innovative, iscrivibili in una linea poetica più che radicata nel XVI secolo.[51] Pur allineandosi alla tradizione, si noti che nella canzone 195 si riconoscono intessute anche le altre due tematiche care a Molin ovvero l'invecchiamento congiunto ad una ritrovata spiritualità – dove il bilancio dell'esistenza tracolla nella delusione esistenziale:

Volgi a me gli occhi, sconsolato e stanco
da gli anni anzi deluso,
pien di tema e confuso (canz. 195, 76-78)
[…]
Prega e soccorri questo spirto lasso,
tremante, e porgi aita
a l'affannata vita,
che per sì rio camin tant'anni ho corso.
Veglio omai son, né posso a la partita
molto esser lungi, ahi lasso!,
ch'anzi l'estremo passo

[51] Ovviamente le attestazioni di poesie alla Vergine sono innumerevoli nella letteratura italiana, latina e in volgare, dal medioevo all'età moderna. Oltre agli esempi canonizzanti di Dante (*Par.* XXXIII, 1-45) e Petrarca (*Rvf* 366), andranno considerati anche i modelli di Pietro Bembo e Vittoria Colonna e dei contemporanei amici di Molin. Per una panoramica esaustiva dei testi poetici in lode della Vergine cfr. TRANQUILLI 1832 e IANNACE 2000. Per la ricezione e l'influenza di *Rvf* 366 nel Cinquecento rimando a GERI 2017.

pur impetrar dovrei tranquillo il corso (canz. 195, 106-113)

e la gioia della fede che anticipa il fulcro tematico della penultima canzone della sezione:

> Fammi sentir nel cor, madre benigna,
> quel che gioioso sente
> chi del tuo amor ardente
> strugge a quel foco ogni temenza e gelo (canz. 195, 121-124).

Parimenti, la ballata n. 196 sviluppa temi tradizionali, ma in una forma che riserva considerazioni di qualche interesse, di cui si dirà meglio altrove.[52]

V. 5. 4 *Il silenzio riformistico*

Nella sezione mancano componimenti agiografici ed encomiastici nei confronti di figure rilevanti dello scenario religioso del tempo (come potevano essere papi o cardinali), confluiti invece in quella "in vari soggetti".[53] I riferimenti a personaggi biblici sono altrettanto rari: non si attestano mai nella sezione spirituale e sono da intendere quali riferimenti colti, svuotati di un vero significato religioso. È il caso, ad esempio, del sonetto *Mentre, il pastor, che Re da Dio fu eletto* (n. 236), dedicato a Ippolito Tromboncino associato ad un nuovo Davide in virtù dei suoi meriti musicali, oppure del sonetto amoroso *Sette e sett'anni interi ardendo ogni ora* (n. 74), in cui l'attesa dell'io innamorato è ricondotta a quella iperbolica di Giacobbe per Rachele. Allo stesso modo non si riconosce nemmeno un impegno teologico-riformistico, sebbene nella sezione morale e politica riferimenti polemici alla corruzione del sistema ecclesiastico e alla necessità di una purificazione non manchino. Il poeta tace anche a proposito dell'esperienza protestante luterana, dettaglio non irrilevante se si ricorda che: [54]

> Dalla vicina Germania penetrarono molto presto anche le prime idee protestanti, tanto che Bernardino Ochino – generale dei cappuccini, e poi lui stesso transfuga eretico – definì Venezia come la "porta" della Riforma in Italia. I libri luterani venivano letti "come fossero cosa d'Orlando" (secondo Girolamo Leandro), trafugati dai mercanti tedeschi o stampati in città. Nel 1525 Nicolò Zoppino pubblicò "per li semplici cristiani" la traduzione italiana di una silloge di Lutero, e nel 1530-32 gli editori Giunti pubblicarono la Bibbia italiana di Antonio Brucioli, la versione che più influì sulla riforma italiana. Idee eterodosse si diffondevano nei campi e nei conventi, tra patrizi e artigiani, uomini e donne, mentre la repressione ecclesiastica non riusciva ancora dura come sarebbe divenuta in seguito. Intanto, dovunque risuonavano la

---

[52] Per uno studio più approfondito della ballata moliniana in relazione al modello metrico cavalcantiano e alla tradizione delle laudi cfr. cap. VI. 2 *Il fascino delle origini*, p. 340.

[53] Diverso è il caso di Cappello che scrisse sonetti per il cardinale Alessandro Farnese, papa Paolo III e per papa Pio IV; così come Bernardo Tasso compose testi in lode di papa Clemente, papa Paolo III e di molteplici cardinali. Per Paolo III e l'opposizione ai Turchi si ricordi anche la canzone *Alto Signor, a cui dal Cielo è dato* di Pietro Gradenigo (in P. Gradenigo *Rime*, c. 47*v*).

[54] Cit. da DE VIVO 2010, p. 3. Per Venezia quale 'porta' della riforma cfr. anche FIRPO 1993, p. 11: «Vero e proprio nodo della propaganda eterodossa in Italia fu Venezia, con i suoi tipografi avidi di novità, […], il suo Fondaco dei tedeschi dove tra i sacchi di pepe e le balle di pannilana non era difficile nascondere qualche fascio di volumi luterani, poi messi in vendita con le dovute cautele (e a prezzo remunerativo) nelle botteghe dei librari». Per studi molto recenti cfr. DEL COL – AMBROSINI 2018, atti di un convegno dedicato alla Riforma nella Repubblica di Venezia in epoca moderna.

predicazione savonaroliana e millenaristica, mentre le profezie di Gioacchino da Fiore ispiravano la predicazione in Santo Stefano nel 1513, e negli stessi anni si diceva comunemente che fossero argomento dei mosaici di San Marco.

La poesia di Molin, come emerge nella sezione in materia di stato, vede proprio nella partecipazione politica uno dei luoghi di maggiore originalità delle sue *Rime*. Considerando quanto interesse il poeta dimostrò verso le dinamiche politiche del proprio tempo e i suoi contatti con importanti cardinali coinvolti nei lavori tridentini,[55] è quanto meno curioso che non abbia voluto esprimersi anche in materia riformistica; soprattutto a fronte della centralità che, ad esempio, la questione luterana occupò in alcuni interpreti del sodalizio poetico moliniano.[56] Bernardo Cappello, ad esempio, fu autore di sonetti dichiaratamente ispirati alla Riforma Protestante e al Concilio di Trento come *O vero terren Giove, ond'a la nostra,* rivolto a papa Paolo III (CAPPELLO *Rime* 161):[57]

Già che da voi ode chiamarsi in giostra
al gran Concilio, tutto tremar debbe
il rio popol Lutero et ben vorrebbe
poter fuggir quel ch'ei bramar più mostra. (vv. 5-8)

o come il sonetto rivolto ad Alessandro Farnese, *S'egli è pur ver, ch'a sì honorata impresa* (CAPPELLO *Rime* 203), vv. 3-6:

già di veder o morti o 'n fuga parme
i nemici di Christo et di sua Chiesa;

né perché 'l Luterano empio a difesa
con maggior parte di Germania s'arme,

L'astio per Lutero da parte di Cappello affiora anche nella canzone in morte di papa Paolo III dove l'«infame» riformatore è associato alla minaccia dei Turchi e dei Mori, così come nel sonetto *Perché tarda a fornir nostro desio*, in cui il tedesco è inteso «dispietato e rio» (CAPPELLO *Rime* 45, 4). La centralità della questione luterana nella letteratura veneta trova riscontro anche nel poemetto in ottave *Il Sogno* del veneziano Alessandro Caravia (Venezia, Nicolini da Sabbio,

---

[55] Assumendo come verosimile il cenacolo descritto da Memmo nel suo *Dialogo*, a Roma Molin pare aver avuto contatti con i cardinali veneziani Alvise e Federico Corner e Zaccaria Dolfin, convocati nel Concilio di Trento, e con il vescovo veneziano Girolamo Foscari, coinvolto anch'esso sporadicamente nei lavori tridentini. Nella testimonianza offerta da Memmo, a questo dialogo prese parte anche Giovanni Grimani, patriarca di origini veneziane che non riuscì ad ottenere la porpora cardinalizia perché sospettato di simpatizzare per la Riforma luterana, insinuazione dalla quale Grimani si difese pubblicamente in coincidenza del Concilio di Trento del 1563. Per l'occasione Domenico Venier compose il sonetto *Poiché per via d'occulte insidie false* (VENIER *Rime* 204), così come Orsatto Giustinian il sonetto *Ne la strada del ciel eterno Duce* (GIUSTINIAN *Rime* 127) e Benedetto Guidi il sonetto *Hor che fuor pur, di mille foschi horrori* (in *Rime di diversi* 1565, c. 150*r*). Secondo la testimonianza di Liruti anche Nicolò Macheropio, a contatto con Molin e cancelliere di Grimani, compose due sestine per festeggiare la sua assoluzione (LIRUTI 1830, vol. IV, pp. 405-406). Per le vicende processuali contro Grimani si veda PROSPERI 2009, pp. 129-132.

[56] Per uno studio sulla presenza di Lutero nella letteratura italiana cfr. CAVAZZA 1983.

[57] Si ricordi, però, che dopo l'esilio da Venezia nel 1540, dal settembre 1541 Cappello trovò protezione proprio presso il cardinale Alessandro Farnese, alle cui posizioni politico-religiose si allineò.

1541)[58] e nella satira X *Or mi minaccia il mondo, e m'odia e teme* del fiorentino Luigi Alamanni, edita insieme alle sue *Satire* a Venezia dal 1554. Più vicino a Molin, anche Gian Mario Verdizzotti affrontò il tema nel *Carmen Haeresis*, accodato alle *Rime spirituali* di Gabriele Fiamma.[59] Oltre all'effettiva composizione di testi sulla Riforma, molti intellettuali ne furono coinvolti. È il caso per esempio di Girolamo Fracastoro, medico ufficiale del Concilio tridentino dal 1545, di Giovanni Della Casa, che fu parte attiva della reazione cattolica ai movimenti protestanti,[60] dell'amico Bernardo Navagero, che presiedette per esempio il Concilio di Trento del 1563 in qualità di legato *a latere*.

Diverso è, invece, il caso di Bernardo Tasso che manifestò in più luoghi delle *Rime* una certa insofferenza per la degenerazione morale della Chiesa e l'auspicio per una rigenerazione genuina, aspetti che lo spinsero a guardare con simpatia le tendenze riformatrici del proprio tempo.[61] In «odore di eresia» furono anche molti interpreti dell'Accademia della Fama, come Dionigi Atanagi, Giorgio Gradenigo, e Federico Badoer, nonché lo stesso Celio Magno.[62] Le pressioni controriformistiche gravarono su intellettuali come Pietro Aretino, molti dei cui titoli furono censurati, Lodovico Dolce, inquisito nel 1558 e nel 1566, Luigi Groto, processato per eresia nel 1567,[63] e Alessandro Citolini, allievo di Camillo e Trissino, costretto a fuggire in Inghilterra nel 1565 per l'accusa di adesione al protestantesimo. In questo scenario Molin scelse di non prendere esplicitamente posizione e, frequentando entrambi gli ambienti, forse preferì evitare di esprimere poeticamente il proprio pensiero, dedicando la sua lirica spirituale solo a temi più convenzionali o di meditazione interiore.[64] In alternativa, il silenzio stesso – alla luce dell'impegno "ad alta voce" in opposizione alla minaccia turca – potrebbe lasciare intendere che Molin abbia scelto di non esprimersi per tutelarsi dalle attenzioni inquisitoriali nei suoi confronti.[65] I legami con Domenico Venier[66] e con altri interpreti del dissenso religioso veneziano, infatti, rappresentano già un motivo valido per inserire anche il nome di Molin nella lista dei sospettabili. Già in odore di eresia in virtù dei contatti con editori, politici e molti intellettuali simpatizzanti per Lutero, la sua posizione si complicò nel 1568, anno in cui l'inquisitore Camillo Campeggi, in occasione del processo a Endimio Calandra, incominciò ad indagare anche sulle frequentazioni eretiche di Molin a Venezia, aspetti che fanno pensare ad

[58] Per uno studio su Alessandro Caravia rimando a BENINI CLEMENTI 2000.
[59] In FIAMMA *Rime spirituali*, cc. [Kk2*r*-Kk4*r*]. L'impegno religioso di Verdizzotti si espresse, poco dopo, anche con *Le vite de' Santi Padri insieme col Prato spirituale* (Venezia, presso Giovanni Guarisco, & compagni, 1576), da lui curate ed emendate.
[60] Per il ruolo del Casa cfr. PAOLIN 2007.
[61] Per l'eresia di Tasso cfr. BARBIERI 2000; MORACE 2014bis (soprattutto p. 63) e FERRONI 2016.
[62] Per le possibili simpatie dell'Accademia Veneziana per le idee protestanti tedesche cfr. PAGAN 1974, pp. 366-373.
[63] Per esempio Lodovico Dolce subì due processi insieme allo stampatore Giolito, nel 1558 e nel 1566, per aver curato l'edizione dei *Dialoghi* di P. Dalla Barba e richiesto i *Commentarii* di Sleidano per la preparazione della sua *Vita di Ferdinando imperatore*. Per gli interessi dell'Inquisizione su Groto cfr. MANTESE – NARDELLO 1974.
[64] Tuttavia non sono affatto trascurabili i sonetti dedicati a Ercole Gonzaga e Antonio di Capua (MOLIN *Rime* 238, 231 e 251).
[65] Per le attenzioni inquisitoriali che gravarono su Molin, tacciato come luterano, cfr. cap. I *Per la biografia*, pp. 20-25.
[66] Si annoti che Venier, fortemente sospettato di simpatizzare per posizioni eterodosse, non compose alcun testo religioso, nonostante Luca Contile gli avesse dedicato un sonetto di argomento spirituale indicandolo come la personalità più adatta e appropriata per discutere la materia (cfr. *infra*, nota 19).

un'indagine in corso mai giunta ad un vero e proprio processo forse anche in relazione alla morte del poeta l'anno successivo.[67]

V. 5. 5 *Tra monache e predicatori*

Fin qui si è messo in luce l'allineamento di Molin ad una tradizione lirica. Evidenziamo ora alcuni soggetti religiosi più insoliti. Innanzitutto, gli ultimi due sonetti, i nn. 193-194, sono componimenti in lode di un predicatore di nome «Franceschin» (son. 194, 4).[68] Si possono avanzare molteplici ipotesi per l'identificazione. La prima è a favore di Bernardino Partenio (Spilimbergo… – Venezia 1588),[69] noto oratore in lingua latina e docente di greco presso la Marciana a partire dal 1560. Vicino a Trifon Gabriele, Gian Giorgio Trissino e Paolo Manuzio, è più che verosimile che fosse a contatto pure con Molin, anche in virtù di una condivisione di interessi. Partenio non è che uno pseudonimo: il vero cognome si riconosce proprio in Franceschini e fu ricordato da Bernardino Tomitano come uno dei massimi rappresentanti dell'eloquenza sacra del suo tempo:[70]

> si sono mostrati senza fine eloquenti, et ornati, li Tassi, i Sansovini, i Salvaroli, i Ruscelli, i Quaini, i Fiamma, i Franceschini.

Tuttavia, un elemento di non poco conto infragilisce l'ipotesi: Partenio non è ricordato come predicatore né ci sono pervenute predicazioni a suo nome. Una seconda congettura favorisce, invece, Girolamo Franceschi (Udine 1455 – Venezia 1513),[71] membro dell'Ordine dei Servi e predicatore di grande eloquenza, ricordato sia da Sansovino[72] sia da Tiraboschi[73] tra gli oratori sacri. Un dato a sfavore: il predicatore morì nel 1513 quindi o si intendono anche i testi di Molin come omaggio di un noto oratore del passato, oppure l'ipotesi andrà riconosciuta come poco verosimile. Una terza possibilità riguarda il già citato predicatore Gabriele Fiamma, attivo in quegli anni a Venezia e figlio di Giovan Francesco Fiamma. Si potrebbe pensare che «Franceschin» sia un nomignolo identificativo del patronimico e alla luce di questa identità si

---

[67] Per il processo cfr. cap. I APP. 4 *Decimo costituto*, p. 34.
[68] Il tema è infrequente nella letteratura del XVI secolo, anche se andrà ricordato il sonetto *Vera tromba di Dio, spirto beato* di Orsatto Giustinian, dedicato a un certo predicator di nome Zudietto, poi vescovo di Forlì (GIUSTINIAN *Rime* 113). Il sonetto conserva forti analogie con i sonetti moliniani. Ritengo probabile che Giustinian si sia ispirato ai sonetti di Molin, molto simili nello sviluppo tematico e nelle soluzioni formali. Ad esempio, il primo verso di Giustinian, *Vera tromba di Dio, spirto beato*, sembra una crasi tra i primi due *incipit* di Molin: «O ben *vero di Dio* ministro eletto» (*Rime* 193) e «Chi d'udir brama una celeste *tromba*, / da lo *spirto di Dio* tocca e infusa» (*Rime* 194). Parimenti, l'uso della figura etimologica impiegata da Orsatto («Vera *tromba* di Dio, spirto *beato* / che puoi *bear chi* la tua voce ascolta») ricorda MOLIN *Rime* 169, 1-2: «Sacra *tomba beata*, se pur lice / *beata* dir *chi* l'altrui doglie serra». Si ricordino anche il sonetto di Tullia d'Aragona polemico verso il predicatore Bernardino Ochino (TULLIA *Rime* 35) e i componimenti in lode di Frate Girolamo Trevisano di Bernardo Tasso (*Amori* V 128) e Luca Contile (*Rime* c. 76*r*). Al predicatore Reverendo Theatino cieco si rivolge, invece, Giuliano Goselini nei sonetti *O di fuor ciesca Talpe, e di dentro Argo* e *Celeste forma, e sovra humani accenti* (*Rime*, parte II, sonetti 34-35, pp. 218-219).
[69] Per informazioni biografiche su Partenio cfr. VENIER 2014.
[70] Cit. da TOMITANO *Quattro libri*, c. 99*v*. Per l'identificazione cfr. GIRARDI 1995, pp. 187-188, n. 52.
[71] Per Franceschi demando a SANFILIPPO 1997.
[72] SANSOVINO *Venetia città nobilissima e singolare*, p. 589.
[73] TIRABOSCHI 1833, p. 317.

potrebbero giustificare i riferimenti alle fiamme disseminati nel son. 193. Personalmente ritengo più economico identificare il predicatore in Franceschino Visdomini (Ferrara 1513 – Bologna 1573), erudito francescano e professore di teologia a Ferrara, che intervenne nel Concilio di Trento e fu prefetto della provincia di Bologna. L'impegno nella predicazione e nella conversione delle anime trova ampia attestazione nelle opere di cui fu autore. Tra il 1555 e il 1569 pubblicò a Venezia quasi trenta volumi tra omelie, prediche, discorsi morali e orazioni. Per quanto la sua attività si svolse prevalentemente in Emilia, non si può escludere che abbia trascorso anche un periodo a Venezia (di cui non abbiamo però testimonianza) e che Molin abbia quindi avuto modo di ascoltare dal vivo l'attività del predicatore, che sicuramente già conosceva in forma scritta. In alternativa, altri suggerimenti identificativi affiorano da spunti biografici – a favore del frate Lauro Badoer, che aderì al commiato epicedico per Molin – o dallo spoglio degli scritti dei suoi amici più intimi. Ci si riferisce in particolare al frate francescano e predicatore Luca Baglioni, nato a Perugia nel 1520 circa, e autore del volume *L'arte del predicare in tre libri secondo i precetti retorici* (Venezia, Andrea Torresano, 1562, riedite a Cesena nel 1581). In appendice alla prima edizione compaiono sonetti in sua lode firmati da Domenico Venier, Celio Magno e Verdizzotti.[74]

In ogni caso, sonetti di tale natura non sono comuni nello scenario spirituale dei canzonieri di stampo petrarchista. In più, è assolutamente inusuale che proprio questo dittico lirico concluda la sezione (per lo meno quella dei sonetti), generalmente destinata ad ospitare temi ben più solenni. I testi presentano, anche, un taglio relativamente autobiografico. Nel n. 193, infatti, Molin racconta gli effetti coinvolgenti della predica del religioso e dichiara: «mentr'io t'ascolto, ogni terreno affetto / depongo e piego ad ubidir fervente» (vv. 5-6). Tuttavia non appena l'orazione si conclude, e il poeta ritorna nella propria dimora, l'entusiasmo si intiepidisce, così come la convinzione religiosa che lo aveva precedentemente infiammato. Nel n. 194, invece, il poeta si appella alla comunità veneziana perché ascolti le efficaci parole del predicatore che «parla e rimbomba» (v. 4).

Da un lato i sonetti confermano la presenza quotidiana a Venezia di predicatori per strada, intenti a catturare l'attenzione dei fedeli con i loro discorsi. In secondo luogo suggeriscono che Molin non solo ne fosse a conoscenza e avesse assistito a tali predicazioni, ma che le apprezzasse pure.[75] Infatti, osservando nel dettaglio i testi, la descrizione del predicatore è estremamente positiva e connotata da una vigorosa forza morale, nonché di grande carisma persuasivo. Oltre ad essere definito «ben vero di Dio ministro eletto» (n. 193, 1), «tanto a lui [= Dio] caro» (n. 193, 9), «celeste tromba / da lo spirto di Dio tocca e infusa» (n. 194, 1-2), il predicatore assimila anche delle virtù quasi divine. Infatti, si dice avere la capacità di convincere chiunque lo ascolti, scagliare frecce divine, richiamare a sé i peccatori e (addirittura) far tremare Plutone nel suo Regno (n. 194, 4). I testi si sviluppano attorno a due epicentri tematici: il calore vigoroso del predicatore (per cui si spiega l'insistenza lessicale «ardente», «fiamme», «caldo») e la centralità della parola orale, del *detto* e dell'*ascoltato* («sermon», «udir», «detto», «t'ascolto», «orecchie», «parla e rimbomba», «udirà», «ode»).

I sonetti costituiscono un dittico, ma la connessione testuale non è rimarcata da strategie formali significative: lo schema rimico cambia, non vi sono rilevanti recuperi lessicali, né

---

[74] Si vedano MAGNO *Rime* 21 e 177 e VENIER *Rime* 175.

[75] Di qualche interesse in questo senso è la presenza di un sonetto in morte di Molin firmato da Fra Lauro Badoer, acclamato predicatore e compositore in volgare, attivo a Venezia a metà XVI secolo (in MOLIN *Rime* XIX). Per l'autore, vescovo di Alba e nipote di Gabriele Fiamma, cfr. UBALDINI 2012, p. 26.

parallelismi sintattici. Si noti però un dettaglio, forse irrilevante, forse sostanziale: i sonetti condividono la rima *–etto* e il rimante "eletto", riferito nel primo caso al predicatore, nel secondo caso ad un ipotetico ascoltatore. L'essere "eletti" è dunque condizione comune all'uno, prescelto da Dio, e a Molin, che ascoltando la sua orazione partecipa di tale condizione. Le sequenze rimiche sono simili in quanto suggeriscono la medesima relazione tra ciò che viene pronunciato e l'"elezione divina": "eletto" – "detto" – "soggetto" (n. 193, vv. 1, 4 e 8) e "concetto" – "eletto" (n. 194, vv. 10 e 14). Inoltre, con perfetta circolarità, il rimante in comune apre e conclude la coppia di sonetti (n. 193, v. 1 e n. 194, v. 14).

Però, il componimento che più merita attenzione è senz'altro il n. 189, il cui interesse risiede nell'originalità del soggetto. Il sonetto si presenta, infatti, come un omaggio ad una monaca di clausura, «angela in carne umana e serafina / vera» (vv. 1-2). Molin racconta che, per fuggire alle grettezze di un mondo indegno di lei, la donna abbia scelto di prendere i voti e di coprire per sempre il suo volto dalla vista dello sguardo altrui, immeritevole di tale perfezione. Tuttavia vi è un dettaglio che le bende e la clausura non possono comunque nascondere: il suo canto. Colui che ha modo di sentirlo «si scioglie e spetra» (v. 12) e si infiamma del vano e lacerante desiderio di poter ammirare anche la bellezza del suo volto. Il sonetto moliniano rappresenta quasi un *unicum* all'interno della lirica spirituale petrarchista. Non si tratta infatti di un testo di penitenza, né di lode del Signore o della Vergine, né una meditazione sui propri conflitti interiori o sulla paura di una propria perdizione. Al contrario, ribadisco, si delinea come lode di una monaca di clausura. È legittimo supporre che il testo, in linea con la scrittura encomiastica e di occasione propria del XVI secolo, sia stato composto per la monacazione di una donna conosciuta da Molin, forse una parente. Il poeta non fornisce, in realtà, indizi utili ad un'identificazione all'interno del testo (a meno che il nome della donna non si celi nell'*incipit* stesso, riconoscendo i termini come nomi propri: «Angela…Serafina»),[76] ed è scarsa la documentazione storico-archivistica nella quale si possono ricercare risposte a proposito del destino di eventuali sorelle o cugine.[77] Vi è però una curiosa coincidenza che non si tralascia di riferire. Molin è indicato, insieme a Benedetto Piovan e Giulio Quirini, commissario testamentario di un certo Giovanni Inzegner q. Fantin, del quale non abbiamo informazioni biografiche. Nel testamento, redatto il 1° novembre 1554, è chiesto ai commissari di impiegare una parte dell'eredità «a Claudia [la figlia del defunto] p(er) el suo maridar over Monacar». Non abbiamo altre notizie a proposito di questa Claudia, ma non si può escludere che la giovane dopo la morte del padre abbia preso i voti e Molin, in qualità di commissario, abbia voluto comporre un sonetto in occasione di tale monacazione.[78] In alternativa, il pretesto poetico potrebbe coincidere anche con una generica esperienza vissuta dal poeta stesso, soprattutto

---

[76] Come nel caso del ciclo di sette sonetti sulla monacazione di una giovane di nome Angela proposti da Girolamo Musici (MUSICI *Rime ingegnose*, cc. 12*r*-13*v*): nel primo sonetto del *corpus* si deve segnalare la scelta artificioso-combinatoria di ripetere il termine chiave *Angela* in ogni singolo verso del componimento (sonetto *Angela, il volto, et le dorate chiome* in MUSICI *Rime ingegnose*, c. 12*r*). Analogo *senhal* si intravede nell'*incipit* del sonetto grotiano *Angeletta del ciel, hoggi mai tempra*, dedicato a Madonna Angela Rossi (GROTO *Rime* III.191, p. 1316).

[77] Nella documentazione conservata in ASVe non ci sono elementi utili per ricostruire la vita delle componenti femminili della famiglia Molin. In più, spesso le donne sono escluse dagli alberi genealogici familiari.

[78] ASVe, *Notarile*, *Testamenti*, b. 1217, protocollo VIIII, c. 9*r-v*, depositato presso il notaio Antonio Marsilio. A titolo di completezza, ricordo che anche tutte e tre le figlie dell'amico Giorgio Gradenigo entrarono in convento (per questo cfr. ACQUARO GRAZIOSI, *Introduzione* in G. GRADENIGO *Rime,* p. 10).

ricordando che la popolazione conventuale femminile veneziana nel corso del XVI secolo rappresentava una percentuale consistente degli abitanti[79] e che erano attivi più di trenta monasteri femminili.[80]

Il sonetto è un *unicum* all'interno delle *Rime* di Molin e rappresenta un caso raro nei filoni spirituali del Cinquecento, sebbene con la seconda metà del secolo siano sempre più numerose le poesie rivolte, dedicate o redatte dalle monache stesse (è il caso, per esempio, di Suor Girolama Castellana e Battista Vernazza).[81] Per circoscrivere il discorso ad un ambito veneziano affine a Molin,[82] si dovrà ricordare Maffio Venier (Venezia 1550 – 1586), nipote di Domenico, poeta dialettale dai toni irriverenti e autore – ad esempio – di una canzone in morte di alcune monache inglesi[83] e di una canzone popolare che descrive il dialogo tra una madre che cerca, con scarso successo, di convincere la figlia a prendere i voti.[84] Sempre vicino a Venier, anche Luigi Groto si cimentò con il medesimo soggetto[85] e già Gaspara Stampa compose una canzone e quattro sonetti in morte di una monaca, che Troy Tower ha recentemente identificato in Paola Antonia de' Negri (Castellanza 1508 – Milano 1555), appartenente ad una congregazione delle suore angeliche fino a quando, nel 1552, l'inquisizione romana la condannò alla clausura.[86] La monaca giunse a Venezia intorno al 1544,

---

[79] Nel 1581, a Venezia, si contano 2.545 monache su una popolazione di 134.871 abitanti (cfr. *Descrition de tutte le anime che sono in la Cita fata l'ano 1581*, Biblioteca del Museo Correr, MS. P. D. 230 b-II). Per una panoramica cfr. anche l'elenco conservato nel ms. Marc. It. IX, 173 (= 6282), cc. 36*r*-37*v*.

[80] Sarebbe un'impresa forse impossibile localizzare il monastero che potrebbe aver ispirato il poeta. Tuttavia a Cannaregio andranno ricordati almeno l'importante monastero della Chiesa del Corpus Domini e il monastero di Sant'Alvise, quello di Santa Maria dei Miracoli e il non lontano monastero di san Lorenzo, a Santa Maria Formosa.

[81] Per la scrittura delle monache e sulla monacazione femminile cfr. GRAZIOSI 1996 e GRAZIOSI 2005 (per uno studio sulle *Devotissime compositioni*, composte da una anonima monaca bolognese ed edite per la prima volta nel 1498, con numerose ristampe successive, cfr. pp. 149-151; per il fenomeno della poesia d'occasione conventuale cfr. pp. 160-163); ma segnalo anche BRUNDIN 2012 e MANTIONI 2017.

[82] Non veneziano, ma vicino a Molin, è Sperone Speroni, autore di una supplica al vescovo per una monaca, Serafina Forli, rapita dal monastero di Santa Maria della Misericordia di Padova (in SPERONI *Opere*, vol. III, pp. 257-261); così come è napoletano il sonetto *Vedendo voi su l'ale ad ora ad ora* di Luigi Tansillo, dedicato ad una giovane che andava a farsi monaca e associata anch'essa ad un angelo. Poiché molto simile nei toni si riporta integralmente: «Vedendo voi su l'ale ad ora ad ora / a guisa d'angioletta pellegrina, / io torsi gli occhi miei da la divina / luce vostra ch'amore e il mondo onora, // per sentir men le tenebre, qualora / vedrò ch'altrove il vostro sol declina, / bench'ogn'alma del ciel già cittadina, / vaga di voi, talor n'usciria fuora. // Ora a me, quant'agli altri, il ciel s'oscura/ di retro al tramontar de' raggi vostri; / m'appago, pur che parte a voi si fura // la qual, benché nascondan sacri chiostri, / contender non potran ferri né mura / ch'il suo splendor al mondo ella non mostri» (TANSILLO *Rime* 356).

[83] M. VENIER, *Canzone del reurendiss. Maffeo Veniero, nella morte di alcune monache inglesi*, Casalmaggiore, presso Antonio Guerino e compagni, 1589.

[84] Con incipit *Figlia mia fatte monaca*, il testo consiste in un dialogo tra una madre e una figlia, intenzionata a rifuggire dalla volontà materna di farle prendere i voti; è conservato in ms. Marc. It. IX, 173 (= 6282), cc. 36*r* - 37*v*.

[85] In GROTO *Rime* II. 247, p. 1372. Il sonetto è dedicato a R. M. Suor Clementia Spironi Priora di S. Daniele a Venezia (un tempo a Castello, oggi demolito).

[86] Per l'identificazione cfr. TOWER – TYLUS 2010, nn. 229-233, pp. 262-268. Non sono pienamente persuasa della validità dell'identificazione dello studioso, fondata per lo più su riferimenti topici quali «Casta, e cara e di Dio diletta ancella» (STAMPA *Rime* 231, 1) e «Vieni diletta Virginella e pura» (STAMPA *Rime* 233, 9). Soprattutto è insistito il riferimento al pianto di Adria per la scomparsa della donna. Paola Antonia de' Negri è di origini milanesi e non ha mai vissuto a Venezia, pertanto sarebbe forse eccessivo accettare l'idea poetica di un compianto da parte dell'intera comunità veneziana. Per i dubbi sulla legittimità della identificazione cfr. anche BIANCHI 2013, p. 57, n. 54.

anno in cui probabilmente conobbe la poetessa e la cui relazione è confermata anche da uno scambio epistolare.[87] Anche Pietro e Giorgio Gradenigo furono autori di uno scambio di sonetti dedicati a cinque monache del monastero di Cella di Cividale.[88] Infine pure Celio Magno, in più occasioni, affrontò il tema componendo una poesia dedicata ad una monaca, non confluita però nelle sue *Rime* del 1600 e tutt'ora inedita. Si tratta di un componimento di sette ottave dedicate al momento di vestizione di una monacanda, che racconta la propria esperienza in prima persona. Essendo il testo pressoché sconosciuto si riporta almeno la prima stanza:[89]

> Dietro la voce tua benigna e pia
> ch'a te Padre del Ciel sempre ne chiama,
> piena di puro ardor prendo la via
> fuggendo quel che il mondo apprezza et ama;
> che chi fuor, che te solo, altro desia
> giunge a misero fin d'ogni sua brama
> e lungi dal cammin vero, superno
> cade qual cieco in precipitio eterno.

Sempre nel codice autografo marciano It. IX, 166 (= 6228), a c. 115*r*, si registra anche un sonetto inedito dedicato a Maria Grazia Miani, badessa di San Servolo:[90]

> Spirto eletto da Dio, nobil Pastora
> d'angelico suo gregge in sacro chiostro;
> chiaro sol di virtute al secol nostro,
> che di …[91] ben l'alma innamora.
>
> Mentre tanto da voi s'alza, et honora
> il basso mio, ma fortunato, inchiostro;
> et porger digna il puro affetto vostro
> al Ciel suoi prieghi in mia salute ognihora.
>
> Arder sol di virtù, pietoso zelo
> per me mostrando, al nome vostro, et mio,
> vera gloria acquistare in terra, e 'n cielo
>
> che voi per sì gentil santo desio
> più divina splendoti in mortal viso,
> et me fate più caro al mondo, e a Dio.

---

[87] DE' NEGRI *Lettere spirituali*, n. XXIV.
[88] Di Giorgio il sonetto *Mentre odo il suon d'Angelici concenti* (G. GRADENIGO *Rime* 34), a cui segue il sonetto di risposta di Pietro *Piedi al venir non havrei tardi o lenti*. Entrambi i componimenti sono conservati in P. GRADENIGO *Rime*, il primo in carta n.n. nella sezione di appendice dedicata alle rime di corrispondenza, il secondo a c. 50*v* (e in G. GRADENIGO *Rime* 34 e alle pp. 90-91).
[89] Conservate in ms. Marc. It. IX, 166 (= 6228), cc. 97*v*-99*r*. La trascrizione è diplomatica.
[90] In assenza di edizioni moderne del testo, ho mantenuto inalterata la punteggiatura del manoscritto autografo. Della donna non possediamo informazioni biografiche, né conosciamo i rapporti con Celio Magno. L'isola di San Servolo ospitò dal XI al XVII secolo (precisamente fino al 1615) un monastero femminile di benedettine.
[91] Illeggibile nel testo.

Inoltre il caro amico di Celio Magno, Orsatto Giustinian, propose un'operazione non dissimile dal sonetto di Molin: nel secondo volume delle *Rime di diversi*, a cura di Dionigi Atanagi, è tramandato un trittico di sonetti dedicati alla morte di suora Terenzia Trivisana, sorella del noto oratore M. Camillo e monaca presso il monastero veneziano di San Girolamo (Cannaregio).[92] Si individuano alcune costanti già proposte da Molin, quali l'eccezionalità della monaca, il contrasto tra la donna e il mondo esterno, il desiderio del poeta di ammirarla dal vivo. Il punto di arrivo di un ipotetico percorso tematico sulla presenza delle monache nella letteratura veneziana coinciderebbe senz'altro con la figura di Arcangela Tarabotti (1602 – 1652), su cui molto è già stato scritto.[93] Di tutt'altro momento storico, la veneziana è celebre per aver rivendicato la sua volontà di non prendere i voti, in opposizione all'imposizione familiare. Autrice di molteplici testi di denuncia, la donna descrive l'"inferno monacale", demolendo l'idealizzazione della vita delle spose di Cristo. In Molin siamo ben distanti da tutto questo: non si denuncia la vita di clausura, né si offre un punto di vista femminile rispetto alla questione. In più, si diceva, il testo nasce come un sonetto di lode con stilemi vistosamente ereditati dalla lirica amorosa petrarchista e dall'elogio di una 'donna angelo', funzionali ad esaltare l'eccezionalità di una donna troppo perfetta per mostrarsi ad un mondo indegno di lei (quasi volendo giustificare così le ragioni della monacazione stessa). Confrontando ad esempio il testo in questione con un sonetto amoroso in lode di una "donna angelo", non si noteranno differenze rilevanti:

MOLIN *Rime* 189:

Angela in carne *umana*, e serafINA
vera del c*iel* che già nel *mondo errante*
per farvi di Giesù sposa e amante,
scendeste in forma altera e pellegrINA,

ma perché il secol *rio*, ch'al vizio inchINA,
non fu *degno* mirar sì bel sembiante,
chiudestel voi fra bende oneste e sante,
com'opra al suo Fattor sacra, *divINA*.

Alma più destra al *ciel* di voi non copre
sacrato *velo*, e chi per grazia impetra
d'udirvi, intento al parlar dolce, al *canto*,

allor dal suo mortal si scioglie e spetra
tutto, fuor ch'egli in sé rimane, in quanto
vedervi brama, e non però vi scopre.

MOLIN *Rime* 48:

O donna veramente alta e *divINA*
che rassembrate *a noi scesa dal cielo*
nel mondo rio rosa al più freddo gelo,
che raro appar, ma senza alcuna spINA

se 'l gran Re di là su forma destINA
di celeste beltà *sotto uman velo*,
perché ne desti con più caldo zelo
al vero ben, che nel suo amor s'affINA,

ben *degno* è che di voi sol *canti* e scriva,
chi d'aver pronto più lo stil si vanta
per lodar cosa sì perfetta e *diva*.

E chi non ha dal *ciel* ventursssssa tanta,
che ciò far possa e non tant'alto arriva,
meco v'adori come cosa santa.

I toni sono senz'altro simili: non solo per tangenze rimiche e lessicali, ma anche per la presenza del medesimo scopo elogiativo nei confronti di una creatura detta «divina» e inavvicinabile, se non tramite il canto e la lode poetica. Nella lode "monacale" del son. 189 vi è però un aspetto

[92] Nello specifico in *Rime di diversi* 1565, vol. II: *Chi nel vostro cantar s'affisa alquanto* (c. 128*r*); *Al chiuder de begli occhi Amor dolente* (c. 129*v*) e *Con le chiome d'or fin sul collo sparse* (c. 131*v*). I testi non figurano in GIUSTINIAN *Rime*.
[93] Da ultimo WEAVER 2006 e rimandi bibliografici.

anomalo che non deve passare inosservato: il fulcro encomiastico non si focalizza sulle sue virtù morali, sulla forza della sua fede in Dio o sulla purezza di una vita contemplativa, come converrebbe ad una donna di chiesa. Al contrario Molin esalta prima la sua bellezza fisica («mirar sì bel sembiante», v. 6), poi il suono della sua voce («al parlar dolce, al canto», v. 11), capace di far innamorare chiunque l'ascolti, secondo un *topos* consueto nella tradizione amorosa, e infine manifesta il desiderio di svestirla.

V. 5. 6 *Ancora uno sguardo alle forme*

Infine, anche all'interno della sezione spirituale emerge un dato su cui ritorneremo a tempo debito ossia la notevole varietà metrica del canzoniere moliniano. L'autore non propone solo i più tradizionali sonetti e canzoni, ma anche una ballata polistrofica e una sestina. Nel panorama delle rime sacre, il quadro è generalmente monotono: per esempio Vittoria Colonna scrisse solo sonetti e un capitolo, Bembo sonetti e una ballata, Bernardo Tasso sonetti, una canzone e i salmi, Cappello sonetti e canzoni, Magno sonetti e una canzone. Anche le raccolte antologiche spirituali di metà XVI secolo confermano generalmente lo stesso andamento metrico.[94] Non è ancora il momento di soffermarsi sulle peculiarità metrico-stilistiche della ballata 196,[95] ma qualcosa andrà detto sulle sestine di carattere spirituale per quanto, di fatto, non siano una novità nello scenario della letteratura religiosa.[96] In virtù della loro intrinseca ossessività esse ben si prestano a componimenti di inquietudine spirituale, perché la distintiva ridondanza della forma contribuisce ad enfatizzare l'angoscia dell'io poetante. Di questo si accorse Molin che scelse questa soluzione formale per esprimere un'inquieta riflessione sulle proprie colpe e sulla volontà di redimersi in tempo per una salvezza ultraterrena. Il testo, *Signor, senza misura e senza tempo* (n. 198), si discosta dai precedenti spirituali, dunque, non tanto per il tema ma per la scelta metrica in sé. Non mancano dei predecessori ai quali allinearsi, come:[97]

- R. NANNINI, *Quando smarrito andrà da questi venti* (*Rime* 50, p. 64);[98]
- G. B. GIRALDI, *Se 'l fato, il caso, e la Fortuna al mondo* (*Rime spirituali* 1550, vol. II, c. 27*r*);
- M. M. BANDELLO, *Veggio le membra del Fattor del Cielo* (*Rime* 177) e *È questo il lieto e avventuroso giorno* (*Rime* 178);

---

[94] Con l'eccezione del secondo volume delle *Rime spirituali* 1550 che oltre ai consueti sonetti e canzoni ospita anche: madrigali, una ballata e un capitolo ternario di Giovanni Del Bene; un madrigale di Niccolò Tiepolo; una ballata di Tommaso Castellani; una sestina di Aurelio Vergerio; madrigali di Giovanni Del Pero; madrigali e una sestina di Giovan Battista Giraldi; endecasillabi sciolti di Agnolo Firenzuola; un madrigale di Anton Corso; un capitolo ternario e una sestina di Laura Terracina; madrigali di Luigi Cassola; cinquantotto sestine di Antonio Agostino Torti; sette capitoli ternari di Luigi Alamanni; tre capitoli in terza rima, cinque ottave, undici quartine e una terzina non rimante di Hieronimo Benivieni e nove capitoli ternari di Chariteo.

[95] Cfr. cap. VI. 2 *Il fascino delle origini*, p. 340.

[96] Per uno studio sul contesto d'uso delle sestine nella Venezia di metà XVI secolo mi permetto di rimandare a M. DAL CENGIO, *Ancora sulle sestine liriche* in *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano*, a cura di M. Dal Cengio e N. Magnani, Ravenna, Longo editore, (in corso di stampa).

[97] Inoltre il già citato secondo volume delle *Rime spirituali* 1550 ospita ben sessantadue sestine di argomento sacro e di vari autori. Di età successiva: l'ottavina *Quel sempre chiaro, ed onorato giorno* [GIORNO, terra, dono, lingue, prole, mente, loco, CIELO] di Francesco Beccuti detto il Coppetta (*Rime* 139).

[98] Del medesimo merita una segnalazione anche la sestina *Sott'il fascio degli anni, infermo e bianco* (NANNINI *Rime* in *Appendice* XXIV, pp. 100-101).

- L. CONTILE, *Non ha tante orme ogni battuta strada* (*Rime* 136), *Nel gran giardino ciascun mira la rosa* (*Rime* 138), *Con le penne d'amor tutte di fiamma* (*Rime* 139);
- L. TERRACINA, *Più non mi giova disprezzar la vita* (*Rime spirituali* 1550, vol. II, c. 36*r*);
- B. ROTA, *Forte guerrier che, del buon re del cielo* (*Rime* 93) e *La vita è corsa, e pur non giunge a riva* (*Rime* 192);[99]
- G. FIAMMA, *Quando il giorno da l'onde apporta il Sole* (*Rime spirituali*, c. 65*r*) e *Quando, per dar al mondo eterna vita* (*Rime spirituali*, c. 351*r*).

Osserviamo intanto solo le parole rima delle appena menzionate sestine:

Nannini	Giraldi	Bandello	Bandello	Terracina	Rota	Rota	Fiamma	Fiamma	Molin
Venti	Mondo	**CIELO**	**GIORNO**	**VITA**	**CIELO**	Riva	Sole	**VITA**	**TEMPO**
Onde	Mente	Legno	Stelle	Notti	Luce	Nave	Notte	Morte	**VITA**
Legno	Pregio	Fiume	Alba	**TEMPO**	Legno	Porto	Neve	**GIORNO**	**CIELO**
Fine	Terra	Sole	Notte	Tregua	Pace	Ombra	**TEMPO**	Notte	Colpa
Morte	Caso	Terra	Fine	Guerra	Sangue	**ALMA**	Boschi	**CIELO**	**ALMA**
ALMA	Sorte	Morte	Pietra	Pianto	Terra	Vesta	Pianto	Terra	**GIORNO**

Rimane significativo non trascurare nemmeno Malipiero che, sul modello di Petrarca, è autore di alcune celebri sestine "sacralizzate":[100]

III (c. 98*v*)	VII (c. 105*v*)	XV (c. 112*r*)	XXI (c. 120*v*)	XXXVI (c. 137*r*)	XXXVII (c. 137*v*)	XXXVIII (c. 138*v*)	MOLIN *Rime* 198
Terra	Lauro	Nebbia	**VITA**	Parte	Onde	Aura	Tempo
Sole	Neve	Venti	Scogli	Nove	Luna	Fiori	**VITA**
GIORNO	Anni	Pioggia	Legno	Pregio	Notte	Versi	Cielo
Stelle	Chiome	Fiumi	Fine	Corso	Boschi	**ALMA**	Colpa
Selva	Occhi	Valli	Porto	Sciolta	Piaggia	Forza	**ALMA**
Alba	Riva	Ghiaccio	Vela	Bosco	Sera	Note	**GIORNO**

Pur riconoscendo tangenze anche con sestine di materia altra di autori vicini,[101] quelle finora elencate sono senz'altro più rilevanti per la nostra indagine laddove alla forma si affianca anche un'analogia tematica. Al confronto si dovranno aggiungere, inoltre, anche le sestine in materia religiosa di Benedetto Gareth, detto il Cariteo:[102]

Tu che in tenebre tante un sì gran sole	*Musa per cui dell'huom vive la gloria*	**MOLIN *Rime* 198**
Sole	Gloria	**TEMPO**
Mondo	**TEMPI**	**VITA**
VITA	**GIORNO**	**CIELO**
Nube	Terra	Colpa
Labe	Dolce	Alma
Mente	**CIELO**	**GIORNO**

[99] Ad esse Rota attribuisce quasi una funzione di demarcazione in quanto sono poste in apertura e chiusura della sezione spirituale delle sue *Rime*.
[100] La III corrisponde a *Rvf* 22; la VII a *Rvf* 30; la XV a *Rvf* 66; la XXI a *Rvf* 80; la XXXVI a *Rvf* 214; la XXXVII a *Rvf* 237 e la XXXVIII a *Rvf* 239. La numerazione delle carte si riferisce a MALIPIERO *Petrarca*.
[101] Per esempio Bembo (rimanti *Giorni* e *Vita* in *Asolani* I 25), Trissino (rimanti *Giorni* e *Vita* in TRISSINO *Rime* 36) e Bernardo Tasso (rimanti *Giorno* e *Alma* in TASSO *Amori* I 80).
[102] Le sestine sono conservate, nell'edizione più recente, in MARTELLO 1851, vol. II, n. 2 (p. 7) e n. 7 (p. 18); per l'autore cfr. ASOR ROSA 1999.

La condivisione di ben tre parole rima, proprio in una sestina di argomento spirituale, è senz'altro un dato interessante che insinua per lo meno il sospetto di una conoscenza da parte di Molin del poeta partenopeo, il cui canzoniere fu impresso a Napoli nel 1509 presso Sigismundo Mayr. Non esistono studi sulla ricezione veneziana di Cariteo, interprete dell'Accademia Alfonsina, ma il suo canzoniere del 1509 fu ristampato a Venezia presso Alessandro di Bindoni nel 1515,[103] così come il secondo volume delle *Rime spirituali* (Venezia 1550) ospita ben undici componimenti del poeta napoletano (ma non le due sestine in questione).[104]

Lo stesso si potrebbe ribadire anche per la sestina *Quando, per dar al mondo eterna vita* di Gabriele Fiamma, la quale oltre a condividere, con quella di Molin, tre rimanti e la materia sacra, è pure una sestina doppia.[105] Il dettaglio non è irrilevante se si ricorda che il nostro poeta si divertì a variare la forma sperimentando addirittura con una sestina tripla (n. 87).[106] Due sono le possibilità. La prima è che la sestina moliniana si possa annoverare tra i modelli poetici alla base delle *Rime* di Fiamma, edite solo un anno dopo la morte di Molin, aggiungendo così un'ipotesi fino ad ora inesplorata. In alternativa, la composizione dei testi potrebbe essersi definita a partire da uno scambio reciproco dovuto – in linea con l'*usus* veneziano – ad una circolazione manoscritta precedente la pubblicazione. L'eventualità di una conoscenza fra i due poeti è quasi certa considerando la discreta popolarità di cui godette Fiamma nella seconda metà degli anni Sessanta in virtù della sua attività di predicatore, testimoniata anche dal suo esordio letterario ovvero le *Prediche fatte in vari tempi in vari luoghi, et intorno a vari soggetti* (Venezia, Francesco Senese, 1566).[107]

---

[103] Il suo canzoniere potrebbe aver attirato l'attenzione del circolo Venier per l'interesse per l'antico. Infatti nei versi del Cariteo confluiscono reminiscenze non solo di Petrarca ma anche dei trovatori provenzali. Preciso che il nome di Cariteo non è però incluso in raccolte di autori napoletani come *Rime di diversi* 1552.

[104] Rispettivamente: *Io son colui che nel florente Aprile*; *Così cantò quel Re sacrato et almo*; *Quando dal virginal tempio divino*; *Hor veridica santa inclita Musa*; *Come d'ogni splendore un libro ornato*; *Soave cosa è riguardar da terra*; *Hoggi e con tenebrosa veste e scura*; *Vergine per che il mio scaldato ingegno*; *O vero Agnello e solo Pelicano*; *Salve regina eletta al sommo chiostro* e *Conforto del mio Cor, speranza e fede* (*Rime spirituali* 1550, vol. II, cc. 206*v*-233*r*).

[105] Nelle *Rime spirituali* di Fiamma si riscontra una varietà metrica su cui è rilevante porre l'accento perché atipica rispetto alla lirica religiosa più diffusa, ma punto di contatto con Molin: su 152 testi complessivi si annoverano 122 sonetti, 10 canzoni, la parafrasi in versi di 8 salmi, 9 odi, 2 sestine e una poesia in latino.

[106] Per qualche osservazione intorno alla sestina tripla si veda il cap. VI. 3. 2 *La sestina tripla (n. 94)*, pp. 346-350.

[107] Sulla vasta bibliografia dedicata alle *Rime* di Fiamma segnalo in particolare OSSOLA 1976 e ZAJA 2009. Il successo delle *Rime spirituali* di Fiamma si evince anche dalla sua triplice ristampa nell'arco di cinque anni (1570, 1573 e 1575).

V. 6 La Sezione "In vari soggetti"

La penultima ripartizione delle *Rime*, comprensiva di 49 liriche, è quella (apparentemente) più disorganica dell'intero volume, in quanto priva di una continuità tematica evidente. Ad una prima lettura i testi sembrano totalmente slegati l'uno dall'altro, come se la sezione raccogliesse insieme una pluralità di componimenti che non avevano ottenuto spazio, per motivi diversi, nei precedenti blocchi tematici.[1] Per ragioni di chiarezza, si propongono a seguire i testi in questione e una loro ipotesi di datazione:

Num.	Soggetto	Datazione presunta[2]
Son. 199	Dedicato ai propri amici	Tardo (?)
Son. 200	In lode di Collaltino di Collalto e Gaspara Stampa	1548-1551
Son. 201	In lode di Giovanna d'Aragona	1554 -1565
Son. 202	Per un ritratto femminile di Tiziano	Tra il 1540 e 1560
Son. 203	Rivolto a Bernardo Cappello o Bernardo Tasso	Non databile
Son. 204	In lode di Bernardo Tasso e Ferrante Sanseverino	1534-1535
Son. 205	In lode di Bernardo Cappello o Bernardo Tasso	Non databile
Son. 206	Invito al c*arpe diem*	Non databile
Son. 207	Esortazione per una nuova crociata	Anni '30
Son. 208	Esortazione per l'accettazione di una carica ecclesiastica	1538 (?)
Son. 209	In lode di Tullia d'Aragona	1547 (?)
Son. 210	In lode di Tullia d'Aragona	Anni '30 (?)
Son. 211	Esortazione contro i Turchi	Anni '30
Son. 212	In lode di una donna angelo	Non databile
Son. 213	In lode di un Della Rovere	Non databile
Son. 214	In lode di un Della Rovere	Non databile
Son. 215	In lode di un Della Rovere	Non databile
Son. 216	In lode di Roma	1556 circa
Son. 217	In lode di Roma	1556 circa
Son. 218	In occasione della guarigione di Domenico Venier	1545-1546 circa
Son. 219	In lode di Roma	1556 circa
Son. 220	In lode di Roma	1556 circa
Son. 221	In lode di Roma	1556 circa
Son. 222	In lode di Roma	1556 circa
Son. 223	In lode di Simone Bianco per il busto di M. Marcello	1548
Son. 224	In lode di Simone Bianco per il busto di M. Marcello	1548
Son. 225	In lode di Collaltino di Collalto e Gaspara Stampa	1548-1551
Son. 226	Riflessione morale ad un amico non identificato	Tardo (?)
Son. 227	In lode di un'opera di argomento equestre	Non databile
Son. 228	In lode di Ercole Gonzaga o Carlo V	Non databile
Son. 229	In lode di Carlo V	Ante 1558
Son. 230	In lode di Bernardo Cappello o Bernardo Tasso	Non databile
Son. 231	Riferito a Pietro Antonio di Capua	Metà del XVI sec.
Son. 232	Per il cardinalato di un amico o un conoscente	Non databile

[1] Per la questione cfr. cap. IV. 4 *Stabilire l'autorialità dell'allestimento*, pp. 117-126.
[2] Per le ragioni alla base delle datazioni rimando al commento ai singoli testi.

Son. 233	Rivolto a Domenico Venier	Non databile
Son. 234	In lode di Cinzia Braccioduro	Prima metà anni '60
Son. 235	Per la nomina cardinalizia di ignoto	Non databile
Son. 236	In lode di Ippolito Tromboncino	Anni '60
Son. 237	Per la guarigione di Francesco Maria Molza	Tra il 1541 e 1543
Son. 238	In lode di una donna non identificabile	Non databile
Son. 239	Riferito a Sperone Speroni	Non databile
Son. 240	Riferito a Sperone Speroni	Non databile
Son. 241	Riferito a un padre spirituale	Non databile
Son. 242	*Consolatio* per un insuccesso o una sfortuna	Non databile
Son. 243	Riferito a Sperone Speroni	Non databile
Son. 244	Riferito a Giorgio Gradenigo in morte di Irene	1561 ca.
Can. 245	Dedicata al canto di un 'vago augelletto'	Non databile
Can. 246	Componimento metapoetico e morale	Non databile
Mad. 247	Descrizione di una madre che allatta	Non databile
Mad. 248	La gioia letale di una madre per la guarigione del figlio	Non databile

In altra sede, si sono già discusse le problematiche connesse all'autorialità dell'allestimento e alla scelta di scandire l'opera in ripartizioni d'argomento. Pertanto, si intende ora rilevare più da vicino la spiccata varietà contenutistica dei testi inclusi nella sezione "in vari soggetti" e, al contempo, provare a ragionare intorno alle singole circostanze alla base della loro scrittura. A fronte della continua oscillazione tematica e di registro stilistico, le principali difficoltà interpretative intrinseche a questa partizione riguardano soprattutto l'identificazione dei destinatari, nella maggior parte dei casi comunque sanata. Nonostante la difformità prevalente, paiono avvertibili dei precisi percorsi tematici.

V. 6. 1 *I silenzi editoriali*

Nelle *Rime* di Molin la ripartizione "in vari soggetti" – insieme al blocco funebre – è quella che ospita il maggior numero di componimenti riconducibili ad alcune tra le più importanti iniziative occasionali-editoriali di metà Cinquecento, alle quali aderirono puntualmente quasi tutti i sodali del nostro. La popolarità degli editori e il prestigio dei partecipanti autorizzano a dare quasi per scontato che Molin ne fosse almeno a conoscenza; eppure, il suo nome non figura mai in nessuna di queste sillogi tematiche. Come interpretare un simile silenzio? Non è affatto il caso di avventarsi in discorsi, troppo scivolosi, sulle possibili ragioni personali alla base del rifiuto di Molin circa l'apparire pubblicamente in miscellanee poetiche. Tuttavia, si dica almeno che una simile assenza non certifica necessariamente una mancanza di interesse da parte dell'autore, ma ci restituisce solo una probabile volontà di anonimato. Infatti, un'attenta lettura del blocco "in vari soggetti" testimonia proprio il fatto che Molin si sia a tutti gli effetti cimentato liricamente con molte delle più importanti occasioni letterarie alla base delle altrettante celebri miscellanee del periodo. Ciò nonostante i suoi scritti non vennero inclusi al momento dell'allestimento delle stampe o per volontà dei curatori o, più ragionevolmente, dell'autore stesso. Nella sezione "in vari soggetti" si riconoscono almeno quattro casi di un simile "silenzio editoriale".

- *Sonetto 201*

Il componimento è dedicato a Giovanna d'Aragona (Napoli 1502 – 1575), una delle donne più apprezzate del suo tempo e in contatto con illustri personalità politiche e religiose del XVI secolo.[3] Non ci sono elementi sufficienti per ipotizzare una conoscenza diretta tra Molin e la nobildonna, che inoltre non risulta aver mai soggiornato a Venezia. Nel 1554 Girolamo Ruscelli promosse l'allestimento di una maestosa antologia encomiastica, di rilievo nazionale, dal titolo *Tempio alla divina Signora donna Giovanna D'Aragona* (Venezia, Pietra Santa).[4] La raccolta ospita componimenti in lingua volgare di centodiciotto poeti, molti dei quali amici del nostro.[5] Il numero impressionante di autori, la scelta editoriale di articolare l'elogio lirico in ben quattro lingue[6] e il prestigio del curatore stesso indicano la presenza di un'imponente operazione letteraria che deve aver interessato l'intero scenario culturale veneziano dell'epoca.[7] Scorrendo i nomi dei partecipanti, quello di Molin non figura.[8] Limitandosi a questo, si potrebbe pensare che il nostro non sia stato coinvolto o che l'iniziativa non abbia destato la sua attenzione. Non fosse altro che una lettura attenta del sonetto *Ecco ch'umile al vostro sacro tempio* (n. 201) di Molin tradisce un'evidente vicinanza tematica e stilistica con quelli elaborati in lode di Giovanna d'Aragona da autori come Venier, Magno, Bernardo Tasso, Aretino e Stampa. Innanzitutto, il son. 201 ripropone la distintiva associazione tra la destinataria – di cui al v. 12 si esplicitano le origini geografiche – e un sacro tempio a cui inchinarsi, con l'evidente intento di alludere nominalmente al titolo stesso dell'antologia encomiastica. In quest'ultima, infatti, il termine chiave *tempio* compare in punta di verso in gran parte dei sonetti inclusi ed è ricorrentemente disposto in apertura o chiusura di testo (dunque in *loci* marcati).[9] Inoltre, selezionando anche

---

[3] Per uno studio monografico sulla nobildonna si veda CHIOMENTI VASSALLI 1987 e le informazioni biografiche proposte da ALBERIGO 1961.

[4] Il volume, riedito già nel 1555, fu poi ristampato nel 1565 a Venezia, presso Francesco Rocca. In occasione di quest'ultima edizione, Luigi Groto compose un sonetto non confluito però nell'antologia: *Concordi a voi formar le tre sorelle* (GROTO *Rime* I.92, p. 119).

[5] Segnalo almeno: Ferrante Carafa, Girolamo Muzio, Angelo di Costanzo, Benedetto Varchi, Luigi Tansillo, Domenico Venier, Luca Contile, Sebastiano Erizzo, Bernardino Rota, Bernardino Tomitano, Petronio Barbato, Torquato Bembo, Annibal Caro, Bartolomeo Zacco, Alessandro Piccolomini, Giovan Battista Maganza, Alberto Lollio, il conte Fortunato Martinengo, Carlo Fiamma, Giovan Battista Giraldi Cinzio, Giorgio Merlo, Carlo Zancaruolo, Bernardino Daniello, Filippo Binaschi, Gaspara Stampa, Girolamo Fracastoro, Girolamo Verità, Anton Giacomo Corso, Celio Magno, Curtio Gonzaga, Lelio Capilupi, Giacomo Mocenigo, Cornelio Frangipane, Giacomo Zane, Lodovico Domenichi, Girolamo Fenarolo, Giacomo Marmitta, Bernando Tasso, Girolamo Parabosco, Giorgio Merlo, Laura Terracina, Antonio Lalata, Danese [Cattaneo] scultore, Pietro Aretino. In conclusione, alle pp. 373-385, sono raccolti sonetti di corrispondenza tutti diretti a Girolamo Ruscelli, con testi tra gli altri di Benedetto Varchi, Alessandro Piccolomini, Lodovico Domenichi, Giacomo Zane, Mons. Giovanni Della Casa, Anton Giacomo Corso, Giacomo Mocenigo e Angelo di Costanzo.

[6] Oltre al volgare toscano, è incluso un *corpus* di componimenti in lingua latina (pp. 1-118), in lingua greca (pp. 119-127) e in lingua spagnola (pp. 143-159) con scritti di Odoardo Gomez (ebreo di origini portoghesi residente a Campo Santa Maria Formosa), Ivan Garçia de Brinag, Ginez de Canizares, Hernando Afrodiseo d'Aragon, Francisco Alonso, Ivan Batista Brembado [= Giovan Battista Brembati] e Marsilio de la Cruz.

[7] Non sfugga il ciclo di ventiquattro stanze «nel Tempio della Signora d. Giovanna d'Aragona» di Girolamo Fenarolo (FENAROLO *Rime*, cc. 43*r*-47*r*, incipit *O se da voi da cui sorge, et deriva*).

[8] La silloge non ospita componimenti di Incerti e, dopo un'opportuna verifica, escludo l'eventuale presenza di pseudonimi.

[9] Ad esempio in: Anton Giacomo Corso, sonetto *Come fra l'altre sue fatture Dio*, 14: «di valor, di bontà Celeste *Tempio* (: essempio); Lodovico Domenichi, sonetto *Che porrò io nel vostro altero Tempio?* (: essempio: adempio); Giacomo Marmitta, sonetto *Eterno fia quel glorioso Tempio* (: essempio); Lucio Enrico, sonetto

solo quattro sonetti di poeti molto vicini a Molin, è facile accorgersi di quanto il son. 201 sia loro simile nella costruzione d'insieme, prospettiva che rende forte la tentazione di ricondurre il sonetto moliniano all'occasione editoriale encomiastica promossa da Ruscelli (o alla sua successiva riedizione nel 1565):

DOMENICO VENIER in *Tempio* 1555, p. 17:

De le belle, o de le saggie honeste
donne de' nostri, e de gli antichi TEMPI
un de' più chiari e gloriosi ESSEMPI,
sì felice destin nascendo ha veste;

o donna in terra angelica e celeste,
cui *sacrar* ben si denno altari e TEMPI,
onde, perché 'l mortal cada e s'attempi,
giovane sempre, e vivo il nome reste;

o per cui tanto il mondo hoggi s'honora,
per cui tanto s'avanza, per cui sola
il ferro de l'età nostra s'indora;

quanto, oimè, quanto il non haver m'accora
come 'l vostro ad ogni altra il pregio invola,
stil che l'agguagli, ond'io vi lodi ancora.

GASPARA STAMPA in *Tempio* 1555, p. 249:

Questo felice, e glorioso *Tempio*
de la più chiara *Dea* ch'oggi s'honori,
poi ch'io non ho condegni incensi, e fiori
colpa del duro mio destino, et empio,

dietro a voi, che di morte fate scempio
fra i più famosi, e più saggi scrittori
dotti figli d'Esperia almi pastori,
di queste basse rime adorno, et empio;

che se m'havesse il Cielo alzata, dove
alzato ha lei, alzato ha 'l vostro stile,
o me beata, e paghi i desir miei.

Voi dunque in rime disusate, e nove,
fate udire il suo nome a Battro, e a Tile,
e tutto quel ch'io volli, e non potei.

PIETRO ARETINO in *Tempio* 1555, p. 368:

Per esser Donna in dolce affetto altera,
l'alma Giovanna e 'l suo nome sereno
di regio honor, come di gratie pieno,
e 'n ciel notato da ciascuna sfera.

E perché la di lei beltà, che impera
quante eccellenze ha la Natura in seno,
bear si sente, nel tenerla a freno,
il casto ardir de l'honestà severa,

la Fama illustre, e l'immortalitade
con voci eterne, al suo perpetuo TEMPIO
han consacrata la lor deitade.

Onde in virtù del glorioso ESSEMPIO,
vital memoria d'etade in etade,
la afferma in voto il tempo avido, et empio.

CELIO MAGNO in *Tempio* 1555, p. 223:

Quel lume che del vostro alto valore
splende, donna reale, in ogni parte,
e con le chiare sue faville sparte
accende il mondo a farvi a prova onore,

di sì caldo desio m'infiamma il core
che, s'a lui pari avessi ingegno ed arte,
o quale in queste a voi sacrate carte
segno darei del mio vivace ardore!

Pur l'ardita mia voglia avrò per duce
a ritrar appo l'altre al tempio appese
questa oscura di voi frale memoria;

voi, come sol magnanimo e cortese,
sostenete, che prenda e vita e luce
dai raggi eterni de la vostra gloria.

S'à la fabrica altera, alma, e superba, 2 «del sempre sacro inviolabil Tempio (: essempio); Annibale Briganti, sonetto *Gloria immortal del nome d'Aragona*, 11: «da la vaga Pescara, al sacro Tempio». I testi appena citati si attestano rispettivamente in *Tempio* 1555, pp. 209, 285, 329, 352, 358.

- *Sonetti 209 e 210*

Molin redasse i sonetti 209 e 210 in lode di Tullia d'Aragona (Roma 1510 – 1556). Nel corso dei primi anni Trenta la cortigiana soggiornò a Venezia, dove poté fare affidamento sulla protezione di Domenico Venier, di cui frequentò attivamente il circolo culturale.[10] Nel 1547 furono date alle stampe, per i tipi di Giolito, le *Rime della signora Tullia d'Aragona e di diversi a lei*, con un'appendice di oltre settanta rime d'encomio firmate da venti poeti, tra i quali si annoverano Girolamo Muzio, Benedetto Varchi, Giulio Camillo, Ippolito de' Medici, Francesco Maria Molza, Ercole Bentivoglia, Filippo Strozzi e Ortensio Lasca.[11] A conferma della centralità della cortigiana nello scenario veneziano, basti ricordare che le dedicarono scritti anche Nicolò Franco (con toni osceni in *Priapea* 94), Bernardo Tasso (*Amori* II 89) – che intrattenne con lei una relazione sentimentale intorno al 1534 – e Sperone Speroni che la scelse come interlocutrice del proprio *Dialogo d'Amore* (Venezia 1542), ambientato proprio nella dimora veneziana di Tullia e della quale Molin è detto essere frequentatore abituale. Negli stessi anni, infine, il nome di Tullia è menzionato anche all'ottavo posto tra le cortigiane attive a Venezia nell'operetta oscena *Tariffe delle puttane a Venezia* (Venezia 1535), attribuita a Lorenzo Veniero, ma più probabilmente opera dello studente padovano Antonio Cavallino.

Ancora una volta, il nome di Molin non figura nell'antologia veneziana del 1547. Tuttavia la natura marcatamente encomiastica del sonetto *Venite, o Muse, e al mio basso ingegno* (n. 209) autorizza almeno a congetturare che il componimento possa essere stato redatto in coincidenza proprio di quella determinata occasione editoriale. Leggermente diverso è invece il caso del sonetto *O sola fra le donne al mondo rade* (n. 210), che consiste in un'esortazione affinché Tullia «fermi il piede» a Venezia. L'indicazione suggerisce che, al momento della scrittura del testo, la donna intendesse (o fosse in procinto di) lasciare la laguna, dettaglio che giustificherebbe la datazione del sonetto al 1537 circa, quando la donna si mosse in direzione di Ferrara.

- *Sonetti 234 e 243*

I due sonetti sono componimenti encomiastici per Cinzia Braccioduro Garzadori, contessa vicentina della quale le informazioni biografiche sono pressoché nulle. È noto che il pittore e poeta Giambattista Maganza – in contatto con Trissino, Speroni, Barbaro e legato all'esperienza dell'Accademia Olimpica – nel 1541 realizzò un suo ritratto, oggi non identificato, dando inizio ad una carriera di ritrattista per la quale riscosse un certo apprezzamento.[12] Tuttavia, andrà precisato che la nobildonna non è menzionata nel libretto *Tutte le donne vicentine, maritate, giovani e dongelle* (Bologna, s.e., 1539), allestito da Lucrezio

---

[10] «Domenico Venier lent his protection and advice to a number of woman poets and intellectuals […]. Indeed Moderata Fonte and many other woman writers, including Irene di Spilimbergo, Gaspara Stampa, Tullia d'Aragona, and Veronica Gambara, turned to Domenico for support» (cit. da ROSENTHAL 1992, p. 89). Per uno studio monografico sulla cortigiana cfr. ANTES 2011.

[11] Tullia *Rime* (con ristampe nel 1549, 1557 e 1560). I poeti citati sono tutti conoscenti di Molin. Sempre a Venezia nel 1547, e per i tipi di Giolito, fu dato alle stampe anche il *Dialogo dell'infinità d'amore* di Tullia d'Aragona. Per uno studio su TULLIA *Rime* cfr. HAIRSTON 2016.

[12] Per l'autore, e l'informazione, cfr. CARPANÉ 2006.

Beccanuvoli e nel quale sono numerosi i componimenti dedicati proprio all'appena citato Maganza.[13]

Presso la Biblioteca Marciana di Venezia è conservato un codice manoscritto avente per titolo *Rime di diversi in lode di Cintia Braccioduro Garzadori vicentina* (ms. Marc. It. IX, 272 [= 6645]).[14] Costituito da due fascicoli, testimoni di due differenti redazioni della stessa antologia, l'esemplare include componimenti di Girolamo Fenaruolo, Vettore Giliolo, Bartolomeo Malombra, Valerio Marcellini, Giovan Battista Strozzi, Giovanni Mario Verdizzotti, Alvise Luino, Celio Magno, Marco Venier, Pietro Gradenigo, Jacopo Mocenigo e Annibale Bonagente. Il primo manoscritto, qui C_1, si configura come un collettore di testi provenienti da diversi antigrafi, con interventi correttivi da parte dell'ignoto curatore; il secondo, qui C_2, è invece una versione in pulito dei testi selezionati e, probabilmente, destinati alla stampa. L'antologia – che secondo la testimonianza di Luigi Groto sarebbe stata voluta da un anonimo senatore veneziano[15] – rimase inedita per motivi sconosciuti,[16] ma rappresenta comunque un efficace esempio della compattezza del *milieu* culturale gravitante attorno alla figura di Domenico Venier, la cui centralità è ribadita anche da Pietro Gradenigo nel suo sonetto per Cinzia *A voi, nobil scrittor del secol nostro*.[17] Affrontando l'incapacità poetica di esprimere un soggetto così sublime, Gradenigo fa appello alle capacità liriche dei suoi sodali, tutti coinvolti nella medesima operazione encomiastica, e scrive:

> cantando Cintia, obietto a l'alte rime
> del *Molino*, del *Dolce* e del *Veniero*
> che ponno far sue lodi eterne e prime

---

[13] Consultabile in un'edizione recente: BECCANUVOLI *Tutte le donne vicentine* a cura di Italo Francesco Baldo.

[14] Per la descrizione del testimone cfr. cap. VII.1 *Descrizione dei testimoni*, pp. 376-377. Sei dei componimenti del manoscritto marciano furono editi nella silloge *Sei sonetti di illustri autori del secolo XVI in lode di Cinzia Braccioduro-Garzadori* (Venezia, Tip. del commercio impr., 1864) in occasione del matrimonio, nell'aprile di quello stesso anno, tra Luciano Gargnel e Giuseppina Garzadori, discendente di Cinzia. Per uno studio sulla miscellanea marciana cfr. TOMASI 2004.

[15] «Un clarissimo Senator Vinitiano ha raccolto un libro di componimenti fatti a sua istanza in loda della Signora Cinthia Vicentina, fra i quali l'Autore obligatissimo a quel gentil huomo ha composto questo sonetto» (cit. da GROTO *Rime* I. 88, p. 115).

[16] Per quanto il ms. Marc. It. IX, 272 (= 6645), qui C, non conobbe alcun esito tipografico, voglio almeno segnalare la stampa *Rime di diversi illustri autori in lode di s. Cintia Tiene Bracciadura raccolte da M. Diomede Borghesi Gentilhuomo senese* a cui segue, sempre per le cure di Borghesi, una raccolta di *Rime in morte di Lelio Chieregato di diversi poeti* (Padova, Lorenzo Pasquati, 1567). Il volume, di 42 carte, è preceduto da un discorso ai lettori di Diomede Borghesi, curatore dell'opera, in cui vengono fornite alcune informazioni sulla destinataria. La giovane, di cui non si precisa l'età, è detta figlia del conte Nicolò Tiene e Angela Leoni, alla quale Borghesi dedica due sonetti e una dedicatoria firmata a Padova il 3 aprile 1567 (per i primi cfr. cc. 3*v*-4*r*; per la seconda cc. 4*v*-5*v*). L'opera raccoglie testi di: A. Bonagente, A. Malvicino, A. M. Angiolello, Artemisia, A.B., B. Arnigio, B. Crisolfo, B. Tomitano, B. N. Angarana, C. Capodivacca, C. Pavesi, D. Borghesi, D. Atanagi, E. Laparo, E. di Valvasone, Ergasto, G. Cumano, G. B. Maganza, G. M. Verdizzotti, G. Silvi, G. C. Fanali, G. Piovene, G. C. Valvamarana, Mons. Gualdo, L. Sorino, L. Paggello, L. Roncone, P. Chiappino, V. Chieregato. Nella stampa padovana del 1567 non figurano testi moliniani né di molti degli autori inclusi nel manoscritto marciano (con l'eccezione dei casi di Bonagente e Verdizzotti). L'operazione editoriale andrà dunque intesa come autonoma rispetto a quella testimoniata dal manoscritto e, molto probabilmente, posteriore. È verosimile pensare che Bonagente e Verdizzotti, intuita la non realizzazione del primo progetto antologico, abbiano scelto di aderire ad un'iniziativa parallela riciclando i loro stessi testi.

[17] In ms. Marc. It. IX, 272 (= 6645): a c. 13*v* nel primo ms. e a c. 10*r* nel secondo. Il sonetto non è incluso nelle sue *Rime* del 1583.

col bel soggetto e col dir grave altero,
onde la nostra età più l'ami e stime
adorna in lor mirabil magistero. (vv. 9-14)

In realtà, nel manoscritto Marc. It. IX, 272 (= 6645) non si annoverano componimenti né di Lodovico Dolce né di Domenico Venier, il quale potrebbe però coincidere con l'anonimo senatore veneziano promotore dell'iniziativa, di cui fece utile menzione Groto.[18] In ogni caso, l'impressione che Venier abbia rivestito un ruolo cruciale nel progetto letterario è comprovata anche da Antonio Giacomo Corso, autore di un sonetto che è di qualche utilità considerare:[19]

Forse per far di sé novella mostra,
lasciando i cervi suoi liberi in cielo,
avvolta Cinzia in un leggiadro velo,
Venier, venne a onorar la festa vostra.

Ceda pur la Romana a questa nostra
Lucrezia di virtù, d'onesto zelo;
poiché la casta Dea, che nacque in Delo,
col suo bel manto il mondo orna ed inostra.

Chi vide unqua più vaghi alteri lumi
degli occhi suoi; anzi pur chiare stelle,
da far molle ogni cor più duro ed aspro?

Vegga un nuovo Parrasio, un altro Apelle,
mentre in lodarla m'affatico, e inaspro,
e in lei l'arte e 'l saper tutto consumi.

Il componimento lascia intendere che una donna di nome Cinzia, forse la Braccioduro, frequentasse personalmente il cenacolo Ca' Venier, ipotesi che trova ulteriore conferma nei nomi di coloro che le dedicarono componimenti, tutti – a ben guardare – legati a Campo Santa Maria Formosa: Verdizzotti, Magno, Marco Venier,[20] Pietro Gradenigo, Giacomo Mocenigo, Fenarolo, Molin, Bartolomeo Malombra e Paolo Paruta.[21] Anche Orsatto Giustinian compose per lei cinque sonetti[22] e Luigi Groto la omaggiò a sua volta con un sonetto e due quartine,[23] tutti componimenti per ragioni ignote esclusi dall'iniziativa antologica marciana. La presenza di Cinzia si osserva anche nella produzione musicale di Antonio Molino, abituale del

---

[18] Domenico Venier fu membro del Senato veneziano e svolse l'incarico di magistrato alle biade.
[19] CORSO *Rime*, c. 9*v*.
[20] *Ben par ch'in adornar questa novella* (nel primo ms. a c. 9*v* e nel secondo a c. 6*r*) e *Cintia mia dea, del cui leggiadro viso* (nel primo ms. a c. 10*r* e nel secondo a c. 6*v*).
[21] La cui *Oratio de victoria Christianorum ad Echinadas habita in templo divi Marci 14 K. novem. 1571* (Venezia 1571) è dedicata proprio a Domenico Venier.
[22] Rispettivamente GIUSTINIAN *Rime* 36-38 e *Rime estravaganti* 34 e 36; non sono a conoscenza delle ragioni alla base dell'esclusione di Giustinian dalla miscellanea manoscritta.
[23] GROTO *Rime* I. 88, p. 115 e II. 333, p. 782. Come suggerisce l'argomento, citato *infra* alla nota 15, sembra che Groto avesse voluto aderire all'operazione editoriale, ma ne fu escluso per ragioni ignote.

sodalizio.[24] Il compositore le dedicò una greghesca dal titolo *Al vostro nascimento*, raccolta nei suoi *Dilettevoli madrigali* del 1568:[25]

> Al vostro nascimendo
> Cinthia, la Dea d'amori
> vel dete [*sic*] del bellezza i primi honori.
> e Diana con ella
> vel fese tant'honesta canto bella
> Palla vel fe sapiende,
> e Mercurio lochende
> So gratie al fin puo vel donò ogni stella,
> tal chie de vui *tal chie de vui* da l'Indo fin a Thile
> donna non è plio degna e plio zendile
> *donna non è plio degna e plio zendile.*

Come osserva Daniel Donnelly, «the fact that Molino chose to dedicate a greghesca rather than a standard madrigal to her seems a likely indicator of her parteciation in the social events that involved performance of greghesche during that period».[26] Sulla medesima pare essersi espresso pure Gian Battista Maganza, autore del componimento *Se qui che vegnerà da spò de nù*, redatto «per laudar la Segnora Cinthia Garzatora de i Thieni».[27]
Si dia spazio ancora ad un'ultima considerazione prima di congedare i due sonetti per Cinzia. Nel manoscritto marciano la situazione dei testi di Molin è la seguente:

Sonetti di Molin	Prima redazione	Seconda redazione	*Rime* 1573
Già degli anni maggior presso a quel segno	c. 2*v*	c. 43*r*	Son. 76 (Sez. amorosa)
Tu pur scoprendo amor nove bellezze	c. 3*r*		Son. 77 (Sez. amorosa)
Chi può non gradir quel ch'a gli occhi piace	c. 3*v*		Son. 243 (Sez. "in vari soggetti")
S'a te pur piace amor di farmi anchora	c. 4*r*		Son. 78 (Sez. amorosa)
Deh ferma il passo, et le mie voci ascolta	c. 4*v*	c. 43*v*	Son. 79 (Sez. amorosa)
Se tutti i giorni miei cortesi, e chiari	c. 7*v*		Son. 75 (Sez. amorosa)
Mai ragionar d'amor non odo, ch'io	c. 8*r*		Son. 82 (Sez. amorosa)
Cinthia ben doppia è in voi la meraviglia	c. 25*r*		Son. 234 (Sez. "in vari soggetti")

[24] Rimando alle pp. 77-78 per maggiori dettagli.
[25] In MOLINO *I dilettevoli madrigali*, p. 19. Miei i corsivi.
[26] Cit. da DONNELLY 2014, p. 158. La greghesca consiste in una sorta di villanella, diffusa a Venezia a metà del XVI secolo (ne scrissero anche Willaert, De Rore e Gabrieli). I testi, per lo più burleschi, erano scritti in una mescolanza di veneziano, dalmatico, istriano e greco (da cui il nome).
[27] MAGANZA *Quarta parte delle Rime*, cc. 89*v*-90*v*.

Dal testimone manoscritto marciano emerge che Molin avrebbe composto almeno otto sonetti per la donna. Di questi solo due, i nn. 76 e 79, furono verosimilmente selezionati per la stampa, essendo attestati anche nella seconda redazione in pulito di C2, di cui si è detto in precedenza. Tutti e otto questi componimenti trovano riscontro in *Rime* 1573, ma con collocazione differente: sei nella sezione amorosa,[28] due nella sezione "in vari soggetti" (con disposizione non ravvicinata). Due sono le ipotesi. Se la sezione amorosa è stata allestita da Molin in persona, bisognerà supporre che l'autore stesso abbia escluso volontariamente i sonetti 234 e 243 dalla prima partizione. Questi, forse non a caso, sono infatti gli unici due rivolti esplicitamente ad un destinatario ben riconoscibile (Cinzia nel son. 234 e Speroni nel 243) e gli unici in cui, nell'antologia manoscritta, il nome della donna è effettivamente esplicitato. Nel caso in cui invece l'intera raccolta sia l'esito di un allestimento non autoriale, saremmo di fronte ad una problematica e imprecisa gestione dei testi. Infatti Venier, Magno e Verdizzotti presero attivamente parte al progetto manoscritto per Cinzia, dettaglio che rende quantomeno inverosimile ammettere che si siano dimenticati di riproporre la compattezza originaria del *corpus* al momento della stampa.

- *Sonetto 244*[29]

Il sonetto propone un compianto in morte di Irene di Spilimbergo e si rivolge all'amico Giorgio Gradenigo.[30] Il componimento in questione venne incluso nella monumentale raccolta epicedica *Spilimbergo* 1561 e fu pubblicato sotto il nome di Incerto insieme al sonetto *Io vo ben dir, che chi non sente cura* (MOLIN *Rime* 173), sempre destinato a Giorgio Gradenigo. Il son. 244 costituisce uno dei rarissimi casi in cui un componimento di Molin godette di una circolazione anteriore alla stampa del 1573 e, insieme al n. 173, è l'unica attestazione di partecipazione editoriale da parte del nostro. Tuttavia, non mancano alcuni interrogativi sostanziali. A fronte dell'uniformità di argomento rispetto agli altri due sonetti redatti da Molin in morte della giovane (i nn. 164 e 173), per quale ragione dislocare il son. 244 alla sezione "in vari soggetti"? L'interrogativo è tanto più legittimo giacché in *Spilimbergo* 1561 furono pubblicati proprio i sonetti 173 e 244 (e non il 164), dettaglio che lascia congetturare una loro comune composizione. Pare lecito dedurre che il son. 244 sia da intendere come o impropriamente fuori sezione o consapevolmente espunto dalla sezione funebre delle *Rime*.

V. 6. 2 *La rete di amicizie*

All'interno delle *Rime* moliniane, la sezione "in vari soggetti" è tra quelle che più permette di circoscrivere la rete di amicizie e le frequentazioni del circolo Ca' Venier, ai cui membri pare rivolgersi il sonetto di apertura di sezione (MOLIN *Rime* 199). Inoltre, a Domenico Venier sono esplicitamente indirizzati i sonetti *Quest'amorosa in me febre sì lenta* (MOLIN *Rime* 233), riflessione sulle difficoltà sentimentali affrontate nel corso della propria vita, e *Per far del buon Venier preda*

[28] Si noti la disposizione compatta dei testi posti in sequenza 75-79 (con l'eccezione del son. 82).
[29] Son. 30 nell'edizione delle *Rime* di Giorgio Gradenigo a cura di M. T. Acquaro Graziosi. Il testo è conservato anche in *Spilimbergo* 1561, c. 114*v*.
[30] Non sfugga la risposta di Gradenigo nel sonetto *Molin, che giunto al ciel per gratia impetri* (in MOLIN *Rime* 252b).

sicura (n. 218), redatto invece in occasione della guarigione dell'amico da una malattia quasi letale. Per quest'ultimo lo spunto coincise forse con la gotta che colpì violentemente Venier, all'epoca quasi trentenne, paralizzandogli le gambe.[31] Ancora una volta la proposta lirica di Molin si inserisce all'interno di una *koinè* di voci poetiche, tutte intenzionate a celebrare (quasi all'unisono) la convalescenza del patrizio veneziano. Tra queste si possono rammentare:

MOLIN *Rime* 218:

Per far del buon Venier preda sic**ura,**
Morte, mentr'ei cantando al ciel sen' g**iva**
sì ch'impetrar con la sua penna **VIVA**
non potesse dal fato età mat**ura**,

mosse e pria 'l cinse d'una nebbia osc**ura**
perch'ei tacque e 'l piè torse onde sal**iva**,
nè molto era lontan da l'atra r**iva**,
se man non li porgea pietosa **CURA,**

ch'un dolce sonno poi Febo gl'infuse,
per cui sano divenne e ne restaro
l'empie sue voglie in lui vane e deluse.

Or, qual fior che si secchi a cui riparo
face umor che l'aviva, a l'alme Muse
torna e poggia la su più che mai chiaro!

G. MOCENIGO *Rime* 19, p. 34:

Quasi era giunto al fin di questa via
mortale il gran Venier lieto e contento,
che con lo spirto al suo Fattore intento
allegro peregrin dal Mondo uscia;

ma non lo volle ancor in compagnia
l'eterno Sol, che tempra ogni elemento,
ch'indi sgombrò le nebbie in un momento,
onde cinto l'avea già Morte ria.

Fermate, Venier mio, fermate il passo,
gir vi convien per troppo lunga strada
pria, che lasciate noi, di vita casso;

non ha sofferto il Ciel, che il pregio cada
del bel Parnaso, e resti afflitto, e lasso
Febo, e 'l suo onor col vostro piè sen vada.

FENAROLO *Rime*, cc. 19*v*-20*r*:

Già scossi in parte i nembi, onde ogni *CORE*
e 'l secol nostro andò turbato e grave,
risorge cinto d'immortal splend*ore*
il buon Venier, che pari alcun non have.

Il buon Veniero, a cui l'alto past*ore*
d'Admeto cesse il suon dolce e soave,
e tra gli Heroi del mondo e d'Adria hon*ore*
stassi e i cor move al parlar saggio e grave.

Febo tu, che l'ascolti, e tu che 'l miri,
rendi all'oppresse membra il pregio usato,
onde l'animo eccelso homai respiri;

MAGNO *Rime* 156:

Qual da nobil radice arida e pr**iva**
di succo in vista, uscir per vetro fu*ore*
suol a forza di foco almo lic*ore*
ch'infermo sana e 'l vigor morto avv**iva**,

tal, mentre il caso rio per voi s'ud**iva**
di chi tanto v'offese, a voi dal *CORE*
stillò per gli occhi un lagrimoso um*ore*
tratto fuor da pietate ardente e **VIVA**.

O d'eroica virtute essempio espr*esso*
di sue vendette a Dio far largo dono
e con lagrime pie sanar se *STESSO*!

[31] L'evento si data tra la fine del 1545 e 1546, periodo a cui è dunque da ascrivere anche il sonetto moliniano; la cronologia è suggerita da alcune lettere di Aretino rivolte a Venier (ARETINO *Lettere*, vol. III, n. 384, pp. 339-340 e vol. IV, n. 12, pp. 25-27). La malattia e la propria infermità costituirono un tema cruciale nella produzione di Venier, che affrontò ripetutamente la questione in vari sonetti: *Misero, che far debbo? Oggi ha 'l terz'anno*, *Quanto più questa carne afflitta e stanca* e *Signor tu, che lo spirto ignudo e sciolto* (VENIER *Rime* 164, 165 e 201). Il poeta non mancò di dedicare anche alcuni scritti al proprio medico personale, Giannatonio Secco: *Voi, se con l'arte ond'Esculapio e 'l padre*; *Presti Febo medesmo al canto mio* e *Mentre, Secco gentile, a parte a parte* (rispettivamente VENIER *Rime* 38, 66 e 67).

che s'ei corre il camin già cominciato,
vedrai, posando tu ne' sommi giri,
questi il mondo illustrar chiaro e beato.

BERNARDO TASSO *Amori* V 121:

Ben a gran torto invidiosa e d**ura**
fortuna, avversa a la virtute, oppr*esso*
ti tiene, et gero sì, ch'ad altrui **CURA**
di poterti sanar non è *CONCESSO*;

Veniero, giaci, o tua forte vent**ura**,
assai utile altrui, poco a te *STESSO*;
ahi, Fato iniquo e rio, in te ancor d**ura**
l'ira ch'ha lui in cotal stato m*esso*!

Adria il suo grave e tuo danno sospira,
né Adria sol, ma quanto cinge intorno
paese almo e gentile, il mare e l'alpe;

dogliomen' io, e se mia roca lira
tanto potesse, il mio dolore un giorno
e 'l tuo gran merto udria Britannia e Calpe.

Ben vinte in voi tutt'altre glorie sono:
ch'a sovr'uman valor solo è *CONCESSO*
dar per odio pietà non che perdono.

CARLO ZANCARUOLO in *Rime di diversi* 1553, c. 127*v*:[32]

Mentre adopra Fortuna ogni sua possa
nel senso me, voi ne la carne stanca
piagando, né s'allenta ella, né stanca
di passarne Veniero insino all'ossa.

Qual, che schermir da i colpi suoi ne possa
havrem noi scudo, o magli, o virtù franca?
Non meno a me soccorso, ch'à voi manca,
che, se l'empia mi fere, voi disossa.

Un sol riparo contra le crud'arme,
ch'ella vibra a i miei danni, a me pur resta
duro di sofferenza incontro farme.

Così voi, cui sempr'ella ange, e molesta
fate d'alta costantia, che 'l cor s'arme,
ch'ogni altra strada a vincerla è men presta.

Mocenigo, Fenarolo e Magno furono tra i principali amici di Venier, così come non sono pochi gli scambi epistolari che legano la figura di Venier a Bernardo Tasso: non crea dunque alcuna difficoltà congetturare che, in coincidenza della guarigione del patrizio, gli esponenti della sua cerchia amicale abbiano voluto esprimere poeticamente la gioia per la sua avvenuta convalescenza. I testi presentano fra loro alcune costanze rimiche che lasciano immaginare un'influenza reciproca al momento della loro scrittura. Infatti, nelle quartine del son. 218 Molin condivide rime con i componimenti di Bernardo Tasso e Celio Magno, così come quest'ultimo si serve di rime identiche a quanto proposto da Fenarolo e Tasso. Da un punto di vista strutturale, si notano invece altre ricorrenze, quali: la tradizionale metafora mortuaria (e di reminiscenza classica) della nebbia che avvolge Venier; la centralità di Febo-guaritore; la descrizione di un passaggio all'aldilà che viene improvvisamente e inaspettatamente sventato; la rappresentazione del risanamento come un ritorno alla vita. Inoltre, nel componimento di Celio Magno si avverte pure la metafora vegetale, di cui anche Molin si servì nell'ultima terzina del son. 218. L'uso è però differente: nel nostro, Venier è metaforicamente associato a un fiore essiccato che rinvigorisce grazie a un liquido salvifico di Febo; mentre in Magno è la pianta l'elemento da cui si estrapola la guarigione stessa.

Il sonetto 218 di Molin, oltre a collocarsi all'interno di un'occasione compositiva circoscritta e ben definita, si iscrive in un filone tematico sovente attraversato in età moderna. Infatti la malattia di un amico (o di sé stesso) costituisce non di rado uno spunto compositivo per molti poeti cinquecenteschi, forse memori anche del precedente di Bembo *Se la via da curar gl'infermi*

[32] Segue il sonetto di risposta di Venier: *Ben fia più tosto in me l'anima scossa* (VENIER *Rime* 276).

hai mostro, preghiera ad Apollo affinché risani Gaspare Pallavicino (1486 –1511).[33] Molin si cimentò con questo *topos* letterario anche nel sonetto *Morte contra il buon Molza avea già teso* (n. 237), elaborato per la convalescenza di Francesco Maria Molza, testo che presenta non poche tangenze sia con l'appena affrontato sonetto 218 sia con il componimento funebre per Molza (n. 163). Piegato dalla sifilide, Molza conobbe una fase di apparente miglioramento tra il 1541 e il 1543, finestra cronologica nella quale si deve ascrivere la composizione del sonetto moliniano. Per la propria stessa malattia Molza elaborò il sonetto *Poi ch'al veder di chi nel sommo Regno*, rivolto a Trifon Gabriele, e che si conclude – proprio come MOLIN *Rime* 199 – con una proposta di epitaffio.[34] Soprattutto, nell'estate del 1542, in coincidenza con un aggravamento della propria malattia, il poeta modenese compose la sua più celebre elegia, *Ultima iam properant, video, mihi fata sodales* (*Ad sodales*),[35] vero e proprio addio agli amici e alla vita, e citata anche da Annibale Caro in una lettera a Giovan Francesco Stella del 17 agosto di quello stesso anno.

A fronte di quanto detto non sorprende che il motivo della malattia, tra i più longevi della nostra tradizione letteraria,[36] venne affrontato anche da molti altri sodali di Molin. Negli stessi anni, per esempio, pure Bernardo Cappello compose un sonetto votivo per Santa Lucia, redatto in relazione alla sua progressiva perdita della vista (CAPPELLO *Rime* 107) e, a distanza di qualche decennio, anche Erasmo di Valvasone scrisse il sonetto *Han così fisso inique stelle in cielo* per l'infermità della podagra da cui fu aggravato (ERASMO *Rime* 67).[37] Da ultimo, merita di essere segnalato anche il sonetto *Nemboso, irato vento, atro ed oscuro* di Bernardo Tasso (*Amori* V 117), composto in coincidenza di una violenta (e imprecisata) malattia che lo colse nel 1566, e a cui fece seguito la risposta di Venier *Ben, Tasso mio, nemiche in ciel vi furo* (VENIER *Rime* 274).[38]

Come descritto più dettagliatamente altrove,[39] il circolo di Santa Maria Formosa fu ampiamente animato anche da musicisti e compositori, tra i quali si annovera pure Ippolito Tromboncino, figlio del più celebre Bartolomeo. Ad Ippolito, Molin dedicò il sonetto *Mentre il pastor, che Re da Dio fu eletto* (n. 236) e il dittico epicedico *Rime* 167-168. Tromboncino aderì attivamente al *ridotto* di Venier e fu stimato da personalità come Girolamo Fenarolo, Andrea Calmo, Pietro Aretino, Francesco Sansovino e Gaspara Stampa. A quest'ultima, protagonista del sodalizio Ca' Venier, Molin indirizzò i sonetti 200 e 225 in lode di Collaltino di Collalto,[40]

---

[33] BEMBO *Rime* 75. Il sonetto fu imitato da Pietro Gradenigo (sonetto *Apporta Febo i succhi eletti e l'erba* in P. GRADENIGO *Rime*, c. 24*r*).
[34] Per il testo cfr. *Rime di diversi* 1556, p. 78.
[35] MOLZA *Elegiae* III IX.
[36] Con verosimili influenze del ciclo petrarchesco per la malattia dell'amata (*Rvf* 31-33 e 184).
[37] Sopra la propria stessa infermità cfr. anche: ERASMO DI VALVASSONE *Rime* 67; FIRENZUOLA *Rime* 1-4; di SPERONI il sonetto *Ecco, Signor del Cielo, ecco la ostile* (in SPERONI *Opere*, vol. IV, p. 373). In occasione della guarigione di quest'ultimo, Pietro Aretino gli indirizzò un paio di lettere (la prima datata giugno 1545 in ARETINO *Lettere*, vol. III, n. 242 pp. 221-222; la seconda datata novembre 1545 in ID. *Lettere*, vol. III, n. 522 pp. 413-414). Parimenti, sono numerosi i componimenti di Luigi Groto dedicati alla propria cecità. Il tema letterario, negli stessi anni, interessò anche la forma metrica del madrigale, come nel caso di *Per non veder la fronte* redatto da Giovan Battista Strozzi nel 1559 (STROZZI IL VECCHIO *Madrigali inediti* XLVI).
[38] Probabilmente alla stessa coincidenza si riferisce il sonetto *Hor movi Febo la tua mano e l'arte* di Pietro Massolo, redatto in auspicio della guarigione dell'amico Tasso (MASSOLO *Rime* [1583], III, c. 227*v*).
[39] Per la ricostruzione dell'ambiente musicale cfr. cap. III *Uno sguardo polifonico*, pp. 69-103.
[40] Collaltino, intrapresa la carriera militare sotto la guida di Alfonso d'Avalos, ricevette anche una formazione poetica. Suoi sonetti sono conservati nelle *Rime di diversi* 1545, pp. 349-350 e nelle *Rime di diversi* 1546, pp. 185-188, quest'ultimo ristampato poi nel 1549. Apprezzato da Pietro Aretino, che fu padrino del fratello minore Vinciguerra di Collalto, Collaltino fu anche dedicatario di opere da parte di

incontrato dalla poetessa proprio nel palazzo di Domenico Venier nell'inverno del 1548. I sonetti di Molin assecondano un invito che la stessa Stampa gli aveva rivolto in due occasioni:

STAMPA *Rime* 260, 1-4 e 9-11:

Io vorrei ben, Molin (ma non ho l'ale
da prender tanto e sì gradito volo),
portar, scrivendo, a l'uno e l'altro polo
l'alta cagion del mio foco immortale;
[…]
Voi far fiorir potete esternamente
il colle ch'amo; voi farlo, lodando,
novo Parnaso a la futura gente.

STAMPA *Rime* 261, 5-8 e 12-14:

movi il canto, Molin, canoro e chiaro,
se mai movesti; e 'l mio colle sublime
fa' fiorir fra le cose al mondo prime,
poi ch'a me il ciel di farlo è stato avaro.
[…]
Qui convien sol la tua cetra e 'l tuo canto
chiaro signor; tu sol descriver puoi
questa del viver mio salda colonna.

La poetessa aveva mosso la medesima richiesta pure a Domenico Venier, ma non risulta che questi abbia atteso al suo invito:[41]

vi pregherei che 'l valor e 'l bel volto
e l'alte grazie del mio chiaro conte
a la futura età faceste cònte
poi che 'l poterlo fare a me è tolto.

È necessario adottare maggiore cautela, invece, nei confronti dei sonetti 203, 205 e 230, nei quali Molin si rivolge affettuosamente ad un amico di nome Bernardo, dietro al quale è valido suggerire sia il profilo di Bernardo Tasso (con sicurezza dedicatario del son. 204) sia quello di Bernardo Cappello. Nel son. 203 Molin elabora una riflessione sulla minaccia del sentimento amoroso carnale giacché dapprima sembra infondere gioia ma, a lungo andare, si svela motivo di sofferenza. Non è irrilevante notare che Bernardo Cappello indirizzò a Molin il sonetto *Molin, s'io pur trovassi alcun riparo* (CAPPELLO *Rime* 53) dedicato proprio al confronto tra il suo dolore amoroso e le gioie sentimentali dell'amico. Mancano, tuttavia, riprese rimiche o formali che avvalorino in maniera inequivocabile la parentela fra i due testi. D'altro canto, non andrà dimenticato nemmeno un sonetto di Bernardo Tasso rivolto al letterato veneto Girolamo Fondulo[42] sul medesimo argomento e contornato da immagini molto simili a quelle impiegate da Molin. Oltre alla comune centralità della metafora vegetale (v. 1 *radice*, v. 2 *frutto amaro*, v. 5 *terra*, v. 10 *stelo*), non si può fare a meno di rilevare l'analoga rima *-ice* (con identica sequenza rimica). A seguire i due testi in questione:

Dolce e Domenichi, ed ebbe come segretario Giuseppe Betussi, che non mancò di celebrarlo nel *Raverta* (1545). Il giovane finanziò anche le opere letterarie di Ortensio Lando e Marco della Fratta, che lo rese a sua volta una delle voci protagoniste del suo *Dialogo della nobiltà* (1558). Tuttavia, Collaltino è noto soprattutto per aver ispirato il canzoniere amoroso di Gaspara Stampa, edito postumo nel 1554. Anche Pietro Massolo dedicò a Collaltino il sonetto *Per frenar quell'humor, ch'ognhor distilla* in MASSOLO *Rime* [1564], c. 300*v*.

[41] STAMPA *Rime* 252, 5-8.

[42] Per Girolamo Fondulo (… – Venezia 1541) rimando a PIOVAN 1997.

CAPPELLO *Rime* 53:

Molin, s'io pur trovassi alcun riparo
contra gli affanni, onde mi sento ir carco,
talchè dì et notte lagrimando varco
il viver altrui dolce, a me sì amaro,

forse con stile oltra l'usato, chiaro
scoprir m'udresti l'amoroso incarco,
et soave lodar il braccio et l'arco
che lo stral del desire al cor mandaro.

Ma poiché 'nvan da me scuoto il gran peso,
et chi sgravar men può sel prende in gioco,
già non mi si conviene altro che pianto.

Tu, cui talhor gioir non è conteso
di lei, ch'ogni hor t'accende in dolce foco,
spiega in lodar Amor l'alto tuo canto.

B. TASSO *Amori* I 97:

Fondulo, se d'amor l'alta *RADICE*
è dolce, ond'avien poi che *frutto* amaro
produce? Io 'l so, ch'a le mie spese imparo
come di van piacer doglia si ELICE:

qual velenosa terra empia nutr*ice*
la dolcezza li toglie, o qual avaro
Cielo, quai stelle fur che la tempraro
d'assenzio e fel per farmi sì inFELICE?

Come da madre pia sì crudo figlio
nasce, e oscuro fior da vago stelo,
e da lieta cagion sì fieri danni?

Dilmi ti prego, e 'n sì gravosi affanni
che mi struggono il cor dammi consiglio,
togliendo agli occhi miei l'oscuro velo.

Ancora più interessante, e problematico, è il caso dei sonetti 205 e 230, diverse fasi redazionali del medesimo componimento.[43] Nelle terzine di entrambi i testi, all'elogio per i risultati poetici dell'amico Bernardo, segue l'invito da parte dell'autore ad impiegare il suo talento letterario nella composizione di un'opera di argomento storiografico con oggetto Venezia e in endecasillabi sciolti.[44] L'esortazione – oltre a confermarci l'interessamento di Molin per l'argomento politico e il suo stretto legame con Venezia – testimonia pure un interesse nei confronti della letteratura storiografica locale alla quale si erano già dedicate illustri personalità: Marc'Antonio Coccio Sabellico (*Rerum Venetarum ab urbe condita libri XXXIII*, Venezia, Andrea Torresani, 1478); Bernardo Giustinian (*De origine urbis Venetiarum rebusque eius ab ipsa ad quadrigentesimum usque annum gestis historia*, impresso da Benalio nel 1492 e ristampato nel 1534 per le cure di Antonio Brucioli); Marino Sanudo (*De origine, situ et magistratibus urbis Venetae*, impresso solo nel 1611). Nel 1516 Andrea Navagero venne nominato pubblico storiografo, senza in realtà dedicarcisi mai. Alla sua morte, nel 1529, il Senato veneziano nominò Bembo storico ufficiale, incarico che lo portò alla stesura dell'*Historia veneta* (1551) e al suo successivo volgarizzamento, *Della Historia vinetiana*, in dodici libri (1552). A margine, può essere rilevante ricordare anche la pubblicazione, con il sostegno dell'amico Giulio Contarini, della *Rerum Venetarum ab urbe condita historia* (1560) dello storico Pietro Giustinian, con il quale Molin condivise il proprio soggiorno a Roma nel 1556.[45] L'impresa letteraria, avviata nel 1551, affronta la storia della città a partire dalla sua fondazione (fissata al 9 aprile 421) e vantò un notevole successo destinato a durare fino al XVIII secolo. In ogni caso, dopo la morte di Bembo non vi furono altri pubblici storiografi fino al 1577: non è impensabile che Molin si

[43] Per uno sguardo più approfondito sulla questione cfr. cap. VII. 3, pp. 423-424.
[44] A margine, si dica che Molin suggerisce la composizione di un'opera anche a Speroni (MOLIN *Rime* 243).
[45] Per Giustinian cfr. BENZONI 2001. Per il comune soggiorno romano si veda *Il Dialogo politico* di Giovan Maria Memmo, in cui sia Molin che Giustinian figurano come interlocutori di un cenacolo di veneziani a Roma.

augurasse che un nuovo illustre letterato portasse avanti l'incarico. Ma a quale Bernardo si riferisce? A mio avviso, l'ipotesi più convincente favorisce l'amico Bernardo Cappello. Infatti, in un suo sonetto d'esilio diretto al cardinale Ranuccio Farnese, Cappello manifestò la propria speranza di poter tornare a Venezia e riprendere la propria attività intellettuale ripercorrendo le orme di Bembo:[46]

> Quivi con voi tutto a bei studi intento
> gioioso mi starei, parte tessendo
> di vostre lode a' miei versi ornamento,
>
> parte de l'alma mia patria scrivendo
> l'opre, onde 'l lume suo non fia mai spento,
> l'orme del sacro Bembo andrei seguendo.

Nonostante di Cappello non siano note opere di carattere storiografico, il sonetto pare attestarne con evidenza almeno l'intenzione assumendo a modello l'allusa *Historia Viniziana* bembiana (v. 14).[47] In alternativa, è doveroso almeno vagliare l'eventualità che Molin possa riferirsi a Bernardo Tasso, dedicatario con sicurezza del sonetto 204. In realtà, non siamo a conoscenza di alcuna intenzione tassiana a dedicarsi alla scrittura di un'opera di argomento storiografico.[48] L'unico indizio a favore di Tasso coincide nei citati «suoi leggiadri amori» (MOLIN *Rime* 205, 3), dietro ai quali è forte la tentazione di scorgere un'allusione agli *Amori* tassiani, ben noti e apprezzati da Molin.[49] Inoltre, non è secondario rammentare anche un sonetto di Lodovico Dolce per Bernardo Tasso, molto simile (nei toni e nelle espressioni) a quello di Molin:

MOLIN *Rime* 205:	L. DOLCE in B. TASSO *Rime* 1749, vol. I, p. 349:
Ben sì nudrio del latte, il qual gustaro	Voi, che cantando i giovenili ardORI,
gli antichi illustri e i duoi Toschi maggiORI,	Tasso, poggiaste al più elevato SEGNO
questi, cantando i suoi leggiadri AMORI,	di vera gloria; onde vi feste DEGNO
ch'erge a lor stili il suo sì dolce a paro.	d'ornar le tempie degli ETERNI ALLORI;
Dateli, o Muse, il faticoso e raro	Or d'Amadigi l'arme, e i lunghi AMORI
pregio de' vostri sempiETERNI ALLORI,	fate squillar per l'italico rEGNO;
né di render a lui debiti ONORI	talché (mercé del vostro chiaro INGEGNO)
spirto dotto e gentil si mostri avaro.	togliete al Re de' fiumi i primi ONORI:
Tu, poi che sì per tempo a sì gran SEGNO	donate al mondo il sì PURGATO INCHIOSTRO:
poggi, Bernardo, or fa ch'opri e intenda	acciò da Battro a Til, sempre più bella
col sermon sciolto a la tua maggior memoria,	porti la vaga fama IL NOME VOSTRO:
ch'a te conviensi e da te par ch'attenda	si vedrem poi, né si nasconda il vero,
Adria d'udir la sua famosa istoria,	oggi questa gentil nostra favella

[46] CAPPELLO *Rime* 238, 9-14.
[47] Dello stesso parere è anche Irene Tani (CAPPELLO *Rime* 238, pp. 532-534).
[48] Ho verificato le lettere del suo epistolario e la sua intera produzione lirica.
[49] Si ricordi la licenza di stampa a favore degli *Amori* di Tasso del 2 settembre 1534 (per questo cap. I APP. 3 *Licenze di stampa*, p. 33)

degna e propria materia a tanto INGEGNO.	aver il suo Virgilio, ed il suo Omero.

Le ragioni alla base del testo dolciano sono chiare. Difatti, il poligrafo veneziano fu curatore dell'edizione giolitina dell'*Amadigi*, dato ai torchi nel 1560, e di cui firmò anche la dedicatoria ai lettori.[50] Sorprende forse un poco rilevare una certa somiglianza tra il sonetto di Dolce e il componimento moliniano. A partire da una prima (e scontata) associazione di Bernardo agli antichi classici, entrambi i testi ripercorrono la produzione del proprio referente menzionando, dapprima, la giovanile poesia amorosa e, a seguire, nel caso di Dolce l'*Amadigi* e nel caso di Molin l'auspicato ed eventuale componimento di materia storica. Tra i sonetti di Dolce e Molin, lo schema metrico non corrisponde ma i due testi oltre a vantare rime comuni (*-ori* ed *-egno*) presentano anche identiche catene di rimanti: 'amori': 'allori': 'onori' e 'segno': 'ingegno'. Inoltre, la rima *-ostro* impiegata da Dolce è già in Molin son. 204, con ancora una volta identiche sequenze in punta di verso: «ch'egli altero sen' va del NOME VOSTRO» (MOLIN *Rime* 204, 4) e «fama, quanta può dar PURGATO INCHIOSTRO» (MOLIN *Rime* 204, 8). L'impressione, che non va oltre all'ipotesi, è che Dolce dovesse avere una certa familiarità con i sonetti di Molin, prospettiva capace di giustificare le connessioni formali e (forse) indirettamente fornire un limite di datazione.

Per concludere, nel repertorio della sezione non mancano componimenti in lode di artisti attivi nel medesimo *milieu* veneziano quali Tiziano (dedicatario del son. 202)[51] e Simone Bianco (destinatario dei sonetti 223 e 224), autore di un busto per Marcella Marcello, cognata del poeta. Lo scultore gravitò attorno soprattutto alla cerchia culturale di Pietro Aretino che gli indirizzò numerose lettere e lo ricordò in più opere letterarie.

V. 6. 3 *Il trittico Della Rovere*

I sonetti 213-215 costituiscono una sequenza encomiastica, con forti connessioni intertestuali, rivolta ad un esponente della famiglia Della Rovere. Sembrano probabili soprattutto due referenti. La prima ipotesi muove a favore di Guidobaldo II Della Rovere (Urbino 1514 – Pesaro 1574), duca di Urbino e dal 1546 governatore militare a servizio della Serenissima – come già il padre Francesco Maria I, capitano generale dell'esercito veneziano.[52] Fin dall'adolescenza Guidobaldo II ebbe modo di partecipare alla vita culturale veneziana e, nel 1529, fu invitato ad aderire alla compagnia della calza dei Floridi in qualità di «patron e signor

[50] Ricordo la risposta di Tasso: «Cercai indarno, i *giovanili* errori / *cantando* al mondo, d'inalzarmi al segno / dove poggiò scrittor di me più degno / di gloriosi e *sempiterni allori*; // or volendo cantar *l'arme e gli amori* / di quel che 'n ogni clima, in ogni regno, / celebre e chiaro è sì, teme il mio ingegno / non esser privo de' secondi onori. // Deh, non macchiate il vostro puro inchiostro / con la menzogna, che rendrà men bella / l'antica fama del giudizio vostro: // voi sol, Dolce, voi sol toccate il vero / segno, e per voi la nostra alma favella / avrà un novo Virgilio, un novo Omero» (TASSO *Amori* V 105). I corsivi sono miei.

[51] Per alcune ipotesi di identificazione circa la donna ritratta da Tiziano a cui Molin fa menzione e l'amico a cui il nostro poeta si rivolge cfr. CALOGERO – DAL CENGIO 2018. Allo stesso saggio si rimanda anche per un approfondimento su Simone Bianco e il *milieu* letterario della Venezia del tempo.

[52] Nel 1546 la Serenissima, memore dei servigi del padre, scelse di offrire a Guidobaldo II la condotta generale delle armi venete con il titolo di governatore.

di cadauno»,[53] coerentemente con i suoi interessi musicali e teatrali.[54] Nello scenario lagunare di metà Cinquecento, il prestigio culturale e la popolarità di Guidobaldo II Della Rovere trovano riscontro nei tanti versi encomiastici in sua lode[55] e nelle molteplici dediche a lui indirizzate presenti in stampati e manoscritti.[56] Anche Torquato Tasso, non ancora ventenne, gli dedicò *Il Gierusalemme*, primo abbozzo del suo capolavoro epico. Il giovane poeta era forse memore del soggiorno paterno presso il duca a Pesaro tra il 1556-1558, periodo in cui Bernardo ultimò il proprio *Amadigi*, nella cui *princeps* è raccolta una prefazione con elogio di Guidobaldo.[57] Inoltre, tra il 1560 e il 1564 Sperone Speroni svolse mansioni di segreteria per Guidobaldo a Roma, dove il duca di Urbino ricevette il grado di capitano generale della Chiesa e prefetto. Il legame fra l'intellettuale patavino e il Duca è altresì ben testimoniato dal loro fitto scambio epistolare.[58]

Il trittico moliniano sviluppa l'immagine centrale della *quercia*, simbolo araldico della casata dei Della Rovere. Sempre nei confronti di Guidobaldo II, si esprime con analogo "encomio arboreo" anche Bernardo Tasso in un sonetto di cui si riportano, in questa sede, almeno le terzine:[59]

> or s'ornerà di nove, eccelse spoglie
> l'antica *Quercia*, e non più visti *onori*,
> l'altiero crine e 'l tronco forte e saldo,
>
> e *mille* palme d'oro, e *mille* allori
> penderan da' be' rami e da le foglie
> per laude eterna del gran Guidubaldo.

Parimenti anche Bernardo Cappello, in un sonetto di esortazione a Venezia affinché assuma a servizio Guidobaldo II Della Rovere, si serve della medesima immagine:[60]

> Procaccia homai ch'a te non stia lontana
> l'arbor di Giove, sotto a le cui foglie

---

[53] Per l'informazione cfr. BENZONI 2004.

[54] Per uno studio sui contatti tra il duca e il mondo musicale coevo cfr. PIPERNO 2001.

[55] Tra i quali, è utile ricordare: Bernardo Tasso *Amori* V 78-82; Pietro Aretino sonetto *Mondo sai tu perché 'l ciel largo, e pio* e *Consacri il Sinai, l'Olimpo adori* (*Rime di diversi* 1550, cc. 30*r*-30*v*) e il sonetto *Se il chiaro Apelle con la man de l'arte* (ARETINO *Poesie varie*, p. 259); Bernardo Cappello sonetti *A te lice lasciar la doglia, e 'l pianto* e *Poi ch'al gran Guido Ubaldo ha figliuol dato* (CAPPELLO *Rime* 220 e 225). Inoltre Antonio Brucioli è autore di un dialogo, il *Del capitano* (1537), i cui interlocutori sono proprio Francesco Maria I e Guidobaldo II.

[56] Guidobaldo II fu dedicatario, ad esempio, di opere come: di Pietro Aretino *Lo hipocrito* (Venezia 1542), *Il capitolo et il sonetto* (Venezia 1543), *Comedia intitolata il filosofo* (Venezia 1546), *Quattro comedie* (Londra 1588); di Francesco Sansovino *L'arte oratoria* (Venezia 1546); di Sperone Speroni l'*Orazione in morte della Duchessa d'Urbino* (in *Diverse orazioni di tre eccellentissimi autori, Monsig. Giovanni Della Casa, Sperone Speroni e Alberto Lollio*, Bologna 1745), ovvero Giulia Varano moglie di Guidobaldo II, scomparsa nel 1547. Per la tradizione manoscritta, si potrebbero ricordare i lavori di Annibale Romei, Gian Giacomo Leonardi e Pietro Caetano.

[57] Non sfugga che, con intento encomiastico, uno dei protagonisti dell'*Amadigi* si chiama proprio Guidobaldo.

[58] Per questo cfr. FANO 1909, p. 83.

[59] B. TASSO *Amori* V 81, 9-14. Non passi inosservato che la rima in *-ori* è comune anche a Molin son. 215 (con analogo rimante "onori").

[60] CAPPELLO *Rime* 329, 9-11.

senno, fede et valor pascon le genti.

Tuttavia altri poeti dello stesso contesto culturale si espressero in termini pressoché analoghi in riferimento anche al figlio di Guidobaldo, Francesco Maria II Della Rovere (Pesaro 1549 – Urbania 1631). Merita di essere segnalato soprattutto un sonetto di Gian Mario Verdizzotti in lode di Francesco Maria II, redatto in occasione del suo arrivo a Venezia nel 1564:[61]

Ecco del glorioso arbor di *Giove*
un giovinetto *ramo* uscir sì altero
ch'a speme di bei *frutti* ogni pensiero
desta al *fiorir* de le sue *frondi nove*.

In lui tai gratie il ciel benigno *piove*,
che simili in altrui poch'altre spero;
gratie, per cui virtù gli apre il sentiero
ad ogni honor, che meraviglia move.

E già le cime de i più culti allori,
l'inchinan grate, e lieto augurio danno
d'eterno pregio a i suoi giorni migliori.

Allhor l'amate ghiande illustri andranno
di sì fin or, ch'al par de' suoi splendori
gli alti raggi del sole ombre saranno.

Al medesimo destinatario si rivolge, quasi all'unisono, anche Pietro Massolo:[62]

Questa pianta novella che hor si vede
et frondi, et fior di si soave odore
produr, che habbia a nutrir l'anima e il core,
co' frutti suoi al suo tempo ancor si crede,

che giunto sendo lo huom a le ultime hore,
per torlo a morte, al mondo il Ciel la diede,
di et notte in quella da l'alta sua sede
dolce piovendo et prolifico humore.

Così senza patir caldo ne gelo,
durar, et fresca et bella eterna etate
si vegga in terra acciò di lei si dica,

che non sia come le piante ordinate,
nata et cresciuta con l'altrui fatica,
ma perfetta immortal scesa dal Cielo.

---

[61] In *Rime di diversi* 1565, vol. II, c. 103*r*. Ho evidenziato in corsivo le soluzioni lessicali e rimiche comuni ai componimenti di Molin.
[62] MASSOLO *Rime* 1583, vol. IV, c. 237*r*.

A quale Della Rovere si riferisce Molin? Non vi sono indizi sufficienti, né interni ai testi né nella biografia moliniana, per stabilire con esattezza a quale dei due esponenti della famiglia nobiliare l'autore si rivolga. È forse necessario arrendersi all'impossibilità di individuare, per ora, il vero destinatario. Ciò nonostante, rimane comunque interessante rilevare l'attestazione di una precisa topica comune, assai diffusa a Venezia, per l'encomio della famiglia ducale. A questa Molin si allinea perfettamente, dando dimostrazione di averne piena familiarità ed esprimendo la propria volontà tesserne le lodi.

V. 6. 4 *Il ciclo romano: i sonetti 216-222*[63]

Nel 1556, per alcuni mesi, Molin si recò a Roma per un viaggio di piacere finanziato dal contributo economico dell'amico Giulio Contarini.[64] Oltre alle testimonianze documentarie,[65] anche questo stesso ciclo di sonetti può essere assunto come riprova del suo effettivo soggiorno romano, dove fu ospite di Bernardo Navagero, ambasciatore della Serenissima a Roma tra il 1555 e il 1558. Nel micro *corpus* lirico Molin pare quasi ripercorrere i pensieri che lo hanno accompagnato nel corso del viaggio: dall'entusiastica aspettativa di poter finalmente ammirare le bellezze di Roma al ritorno, fisico ed ideologico, a Venezia.[66] Infatti secondo l'autore Roma, per quanto splendida, fonda comunque sé stessa sul proprio passato, mentre il prestigio di Venezia si erge su un presente grandioso che vede soprattutto nella libertà la sua cifra distintiva. Il tema letterario delle rovine romane,[67] espressione della precarietà del mondo, si iscrive in una folta tradizione poetica che affonda le sue radici in Petrarca, ma conobbe in età moderna interpreti illustri quali Sannazaro e Castiglione.[68] Per la topica dei resti romani nella poesia rinascimentale, deve aver avuto un ruolo importante anche Joachim du Bellay, autore del celebre *Premier livre des antiquités de Rome* (1558), ciclo lirico di trentadue sonetti in cui l'autore canta la rovina dei monumenti romani, reliquie di un mondo perduto a cui tendere.

---

[63] Come già osservato altrove, si deve escludere dal ciclo il son. 218 (*infra* pp. 291-294). Sul ciclo di sonetti si è soffermato anche Edoardo Taddeo (TADDEO 1974*,* pp. 94-95).

[64] A margine si potrà ricordare che, sempre in occasione di un viaggio a Roma, composero un ciclo di sonetti anche Boiardo (BOIARDO *Amorum libri tres,* III 39-51) e Luigi Da Porto (DA PORTO *Rime* 44-47), forse noti a Molin.

[65] Per la ricostruzione documentaria demando al cap. I *Per la biografia: uno studio documentario*.

[66] Il confronto tra Roma e Venezia è tra i *topoi* più ricorrenti nella lirica in lode della Serenissima, considerata sempre superiore per la sua libertà. Per il mito di Venezia cfr. cap. V. 3. 5 *Il mito di Venezia*, pp. 211-221. Il confronto tra le due città è centrale anche dell'orazione *Alcuni paragoni tra Romani, e Venetiani* segnalata da Luigi Groto nelle postume *Orationi volgari* (Venezia 1586) a c. *3*v*, ma mai andata in stampa.

[67] Per uno studio sulla presenza delle rovine nella lirica rinascimentale, ma senza alcun riferimento a Molin o alla *koiné* veneziana di metà Cinquecento, cfr. HUI 2017 e DE CAPRIO 1987 (in particolare A. GNISCI, *Roma come sistema delle rovine*, pp. 11-19 e V. DE CAPRIO, *«Sub tanta diruta mole»: il fascino delle rovine di Roma nel Quattro e Cinquecento*, pp. 23-52).

[68] Ritengo importante annoverare alcuni casi cronologicamente vicini a Molin: Sannazzaro compose un'elegia sulle rovine di Cuma: *Hic, ubi, Cumaeae surgebant inclyta famae* (*Elegiae* IX), oggi consultabile in ARNALDI – GUALDO ROSA – MONTI SABIA 1964, pp. 1138-1141. Pure Castiglione scrisse un'elegia sulle rovine di Roma ammirate in occasione di un viaggio realmente compiuto (*Elegia qua fingit Hippolyten suam ad se ipsum scribentem* edita in *Carmina* 1548, p. 72). A testimonianza del fascino delle rovine da parte di Castiglione si rammentino anche l'epigramma *De morte Raphaelis pretoris* (in particolare i vv. 5-8), il sonetto *Superbi colli, e voi sacre ruine* (in *Rime di diuersi* 1547, vol. I, c. 137*r*) e il sonetto *Quando il tempo che 'l ciel con gli anni gira* (in *Rime di diuersi* 1560, p. 32).

Sul modello del poeta francese, Berardino Baldi – di una generazione più giovane di Molin – compose ben cinquantadue sonetti in lode di Roma e delle sue rovine, con dedica al Duca di Urbino.[69]

Soprattutto, per il nostro studio è degno di nota ricordare che anche Pietro Gradenigo, a partire dalla vista dei colli romani, fu autore di un sonetto sulla caducità terrena.[70] E non è trascurabile appuntare che pure il veneziano Antonio Giacomo Corso subì il fascino per le rovine dell'antica Roma, come testimoniato da due sonetti sulle antichità di Pola,[71] uno dei quali rivolto a Domenico Venier. Di Corso è utile segnalare anche il sonetto *Teatri, archi, colossi, e mete e terme* – escluso dal volume a stampa delle sue rime ma con tradizione manoscritta – e dedicato sempre alle rovine di Roma. Nel testo, Corso immagina che a parlare sia Bernardo Cappello, trasferitosi effettivamente nella città santa dal 1541, sotto la protezione dei Farnese, a seguito dal proprio esilio da Venezia.[72] L'*incipit*, quasi fotografico nella sua struttura ad elenco, evoca in filigrana – e forse non casualmente – un prodromo lirico di Cappello:[73]

> né archi, né theatri, o therme, o tempi
> diero a Roma giamai cotante glorie (vv. 3-4)

Cappello stesso fu autore a sua volta di un ciclo di sonetti dedicati a Roma, ma il cui scopo principale è da riconoscersi nell'encomio verso papa Paolo III e la famiglia Farnese.[74] In ogni caso, a fine secolo, il modello formale del sonetto costruito intorno all'artificio dell'elenco dei monumenti romani fu condiviso da Torquato Tasso nel celebre *Roma, onde sette Colli, e cento Tempi*, a cui Angelo Grillo rispose con il sonetto *Famoso Peregrin, che ne' miei Tempi*.[75] La strategia è riproposta da Grillo nel sonetto *Questi, c'hor rozzo agricoltor sossopra*, vera e propria enumerazione di rovine romane.[76]
Proviamo, ora, a riconsiderare più da vicino i testi moliniani nella loro organicità:

---

[69] In BALDI *Versi e prose*, pp. 275-306.
[70] Sonetto *Superbo Colle, ove il figiuol di Marte* in P. GRADENIGO *Rime*, c. 46*r*.
[71] La città fu sotto il dominio veneziano dal 1331 al 1797. I sonetti – *Quando rotti Venier, vidi quei marmi* e *Fuor d'ogni speme solo abbandonato* – sono editi nell'antologia CASTIGLIONE-GONZAGA-CORSO *Stanze pastorali. Rime* 1553, cc. 22*r* e 24*r*). Non figurano, invece, nell'edizione delle sue *Rime* (Venezia 1550).
[72] Il testo del sonetto – conservato nel ms. A2429 della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna a p. 185 e di esplicita paternità corsiana – è preceduto dal seguente paratesto: «Lamento di Bernardo Cappello alle ruine di Roma». Data la tradizione esclusivamente manoscritta del sonetto – non è infatti attestato nell'edizione a stampa delle *Rime* di Corso – se ne trascrive il testo: «Teatri, archi, colossi et mete et terme / che la città di Marte un tempo ornaste, / dei, come tutte lacerate e guaste / vi scorgo, in parte dirupate et erme! // O anime di Esperia, anime inferme / voi che 'l pubblico onor si poco amaste / ad Unni, a Goti, a Vandali lasciaste / Italia in preda a si mal nato germe! // Tebro infelice, e voi miseri colli! / I trionfi, le palme, ed i trofei / che 'l mondo già vi dier, le spoglie e l'armi // lasco, ove son! Così con gli occhi molli / Roma il Capello udì, che in mesti carmi / piangea gli aspri suoi danni acerbi, e rei».
[73] Il sonetto, dedicato a papa Paolo III, è conservato in CAPPELLO *Rime* 173.
[74] Mi riferisco alla sequenza di sonetti: *Crispo, poiché concorde al voler vostro*; *Ben son del vostro regal sangue pegni*; *O settentrional gemma lucente*; *Queste saranno ben le laudi extreme*; *Perch'al vostro valor d'uopo sarebbe*; *Quale da l'herbe, et da lor vari fiori*; *O meraviglia de le genti, o vera*; *Né di lettere, o d'arme ampie memorie*, *Sento, che seco tal dolcezza adduce*; *Se la fiorita vostra Valle il seno*; *Signor, cui diede gratiosa stella*; *Passava il pianto fin sovra le stelle; L'acque che purga il pretioso corno* (CAPPELLO *Rime* 166-178).
[75] Nel sonetto tassiano, al v. 9, si legge: «Io, non colonne, archi, teatri e terme» (T. TASSO *Rime,* III, n. 1428). Per la risposta di Grillo (che al v. 2 legge «Altari, e tombe, urne, e reliquie sparse) cfr. GRILLO *Rime* 1583, vol. I, c. 93*v*.
[76] Sonetto *Questi, c'hor rozzo agricoltor sossopra* in GRILLO *Rime* 1599, son. XLVI, c.15*r*.

MOLIN *Rime* 216:

Gloriosa cittade, a cui destina
e tante grazie il **ciel** dispensa e piove,
che per meravigliose e sante prove
ti diè sempre d'ogni altra esser reina,

tu, già del **mondo altera** e pellegrina
donna, t'ornasti d'ampie spoglie nove
ma, volto poi l'**uman imperio** altrove,
fu la tua potestà sacra e divina.

Quanto ciascun, ch'a vera **gloria** aspira,
lodar ti de' ben par che si comprenda
da l'eccellenzie, o *Roma*, in te cosparte,

ma che 'l dirne d'altrui scarso si renda
s'avvede più chi 'l tuo valor più **mira**
e l'inchinarti solo è poca parte.

MOLIN *Rime* 217:

Questi son pur quei **colli** (**occhi** miei **vaghi**
allarghiam qui pur noi l'alma e la vista!)
dove già *Roma* **gloriosa**, or trista,
non dà men **duol**, ch'altrui **mirando** appaghi.

Quel, che bramaste pria, rèndavi or paghi,
se può cosa appagar ch'insieme attrista;
anzi a l'obbietto di cotanta vista
cada l'affanno e sol **gloria** ne invaghi

ché, s'ogni **opra mortal** struggono i tempi,
da le **memorie** sparse entro al suo seno
alziam la mente a' suoi più chiari essempi!

O più ch'altro famoso almo terreno,
come ogniun, che ti **mira**, ingombri ed empi
se non di **duol** d'onesta **invidia** almeno!

MOLIN *Rime* 219:

Tempra omai 'l **duol** dopo sì lungo affanno,
Roma, e te stessa del tuo mal consola
ché, se **cadesti** tu, qui **cade** e vola
tutto e sol Fama ne ristora il danno.

L' alte ruïne in te mai sempre andranno
note col **grido** onde 'l tu'**onor** sorvola,
ch'un chiaro **nome** in sua virtù s'invola
a strazi, a morte, ad ogni corso d'anno.

Però, destando la **memoria** prima
de' tuoi gran pregi e con l'essempio eterno,
ch'al fin s'abbassa ogni elevata cima,

dì teco: «Già del **mondo** ebbi il governo,
or sovra ogni altro il mio **nome** s'estima,
quetianci al giro del motor superno».

MOLIN *Rime* 220:

L'aspetto **altier**, che riverente io **miro**
da' **vaghi colli** tuoi, sì mi sgomenta,
Roma, pensando a la tua **gloria** spenta,
che 'l **mondo** oggi men bel **veder** m'adiro.

Ma, perché al moto de l'eterno giro
ogni **nostr'opra** al fin nulla diventa,
m'acqueto in parte e vien ch'io mi risenta,
e 'l tuo **nome** immortal meco sospiro.

Quinci com'**uom**, che per soverchio affetto
snodi la lingua e fuor parole scocchi
per appagarsi al men del suo concetto,

par che 'l cor dentro a dir m'inspiri e tocchi:
«O ti vedess'io un dì, *Roma,* in aspetto
qual fosti in **gloria** e non aprir più gli **occhi**!».

MOLIN *Rime* 221:

Dal mio bel nido posto in mezzo a l'acque
mossi bramoso per **vederti** il piede,
desto da quel romor, ch'a noi fa fede,
che te più ch'altra il **ciel** d'**onorar** piacque.

Ma poi che 'l **veder** mio pur si compiacque,

MOLIN *Rime* 222:

Quel che già fosti, o *Roma*, **alta** sembianza
de l'**Impero** del **Ciel** mostrasti in terra,
ché quanto il **mondo** in sé circonda e serra,
tutto umil cesse a la tua gran possanza.

Quel, ch'or sei, scopre poi l'**umana** usanza,

e via pur ritrovò, ch'alcun non crede,
così la meraviglia il **grido** eccede,
come il desio minor del vero nacque.

Or me n'andrò de l'un contento e pago,
Roma, e de l'altra in te che più s'estende
d'**alta memoria** senza **invidia vago,**

ché l'alma libertà, ch'Adria difende
mill'anni invitta, a cui tornar m'appago,
tuo pregio scema e lei più cara rende.

ché quanto qui si cria tutto s'atterra
e cangia il tempo i regni e far lor guerra
perch'**uom** non fondi in lor vana speranza.

Ma, se sommo valor perpetuo dura,
bench'ogni **opra mortal** qui si dissolve,
sarai tu da l'oblio sempre sicura

ch'ei te (tal fosti) in ciò, null'altra assolve,
e d'**alta gloria** ogni altra età futura
vedrà faville uscir de la tua polve.

Fra i testi non si avvertono significative riprese rimiche – se non *-enda* (n. 216, vv. 10 e 12) / *-ende* (n. 221, vv. 10 e 12) e *-aghi* (n. 217, vv. 1, 4, 5, 8) / *-ago* (n. 221, vv. 9, 11, 13)[77] – ma i recuperi lessicali, come evidenziato in grassetto, sono invece numerosi e contribuiscono a restituire l'effetto di un discorso unico. In una logica formale è senz'altro rilevante osservare che cinque sonetti su sei presentano tutti lo stesso schema metrico – ABBA.ABBA.CDC.DCD – dettaglio che, per quanto non sostanziale, conferisce un'indiscutibile omogeneità alla sequenza lirica. Oltre allo svolgimento del medesimo tema, tutti i testi propongono il ricorso a *verba videndi* e di movimento (coerentemente con la dimensione del viaggio realmente esperita da Molin) e si rivolgono in apostrofe alla città stessa. I componimenti su Roma diventano per Molin l'occasione per avviare un discorso politico e morale, aspetti entrambi particolarmente cari al poeta: da un lato la vista dei resti porta con sé infatti meditazioni esistenziali sulla caducità terrena, d'altro lato il confronto tra le due città permette al poeta di ribadire la superiorità veneziana in termini molto simili a quanto già proposto nel son. 210:[78]

> Né fia di Roma a voi men chiaro nido
> Venezia, forse oltra che 'l nome vostro
> degna ancor la farà di più bel grido.
>
> Qui più ch'altrove e intorno ogni suo lido
> sparge il ciel seme ond'have il terren nostro
> libertà cara e viver dolce e fido. (vv. 9-14)

Nel XVI secolo, soprattutto a partire dagli anni di Cambrai, il confronto tra Roma e Venezia si presenta costitutivo di una produzione letteraria di propaganda politica o di carattere storiografico, le cui radici tengono conto anche di uno dei miti fondatori della città lagunare. Era radicata, infatti, la credenza che Venezia fosse stata fondata direttamente dai Troiani e

---

[77] In particolare sembra quasi sovrapponibile la sequenza di rimanti: "vaghi": "appaghi": "paghi": "invaghi" (son. 217 ai vv. 1, 4, 5, 8) e "pago": "vago": "appago" (son. 221 ai vv. 9, 11, 13).

[78] Per la superiorità di Venezia nei confronti di Roma, oltre alla nota 64, cfr. anche Pietro Aretino nella canzone *E quando agli occhi suoi Vinegia aparse* ai vv. 81-88 edita in SCHAUERTE 1989, pp. 24-27. Per il mito della libertà veneziana cfr. cap. V. 3. 5 *Il mito di Venezia*, pp. 211-221. Lodovico Dolce nel *Dialogo della Pittura* riporta in traduzione l'epigramma latino di Sannazzaro che antepone Venezia a Roma *Viderat Hadriacis Venetam Neptunus in undis* (SANNAZZARO *Epigrammata* 1535, vol. I, XXXV) e riferisce che era stato tradotto da Gian Mario Verdizzotti in un sonetto che non sono però riuscita a reperire (cfr. DOLCE *Dialogo della pittura* 1557, c. 26*v*). Per uno studio sul contrasto tra Roma e Venezia cfr. MARX 1978.

potesse vantare dunque una primazia temporale rispetto a Roma.[79]

V. 6. 5 *Aggiunti in corso d'opera: il caso dei sonetti 239-244*

Come illustrato nella *Nota al testo*, la *princeps* delle *Rime* moliniane presenta un cartesino aggiunto in corso di allestimento del volume,[80] comprensivo dei sonetti 239-244. L'inserimento di sei componimenti, probabilmente rintracciati solo in un secondo momento o fino a quel momento impropriamente dimenticati, impone chiedersi se esista, o meno, fra loro un legame interno. Due paiono essere le uniche ipotesi percorribili:

- che i componimenti manchino di una connessione infratestuale;
- che si possa riconoscere una coerenza contenutistica fra i sonetti, che formerebbero così una sorta di micro-*corpus*.

Pare più economico optare per la prima ipotesi, come ci si accinge ad illustrare. Almeno tre di questi sonetti (nn. 239, 240 e 243) sono esplicitamente dedicati a Sperone Speroni, che si è detto già più volte in stretti rapporti di amicizia con Molin. I sonetti 239 e 240, non databili, sono accumunati dal *topos* dell'ignoranza umana, in opposizione al sapere filosofico di cui Speroni è detto illustre interprete. Nel son. 243, invece, Molin si rivolge all'amico per condurre una riflessione sulla vecchiaia congiunta all'innamoramento, motivo lirico assai ricorrente nelle *Rime* del nostro.[81] Il tema amoroso è affrontato anche nel sesto componimento del ciclo, il son. 244, indirizzato a Giorgio Gradenigo in occasione della scomparsa di Irene di Spilimbergo.[82] Più problematici da interpretare risultano i nn. 241-242, essendo l'uno un appello spirituale e l'altro una *consolatio* moralistica.[83] Questi due si frappongono ai componimenti in dialogo con Speroni: si può pensare si riferiscano a loro volta sempre al patavino? A livello formale non mancano affinità rimiche,[84] ripetute assonanze e consonanze, così come reiterate spie lessicali.[85] A livello compositivo, tutti i testi sono in dialogo con un preciso interlocutore e si associano per un comune senso di frustrazione.[86] Nei nn. 241-242 il destinatario non è esplicitato, ma è proprio l'assenza di un esplicito riferimento onomastico, o

---

[79] Per approfondimenti cfr. cap. V. 3. 5 *Il mito di Venezia*, pp. 211-221.
[80] Per una ricostruzione della dinamica editoriale cfr. cap. VII. 1 *Descrizione dei testimoni*, p. 363.
[81] Si tratta di un componimento incluso nella silloge manoscritta per Cinzia.
[82] Per il ciclo funebre per Irene di Spilimbergo cfr. cap. V. 4. 3 *I destinatari*, pp. 239-241.
[83] Per il n. 242 un'ipotesi, puramente intuitiva e non supportata da alcuna fonte, potrebbe favorire il nome di Bernardo Cappello, intimo amico di Molin e protagonista di un paio di dolorosi episodi oggetti di *lamentatio* poetica nelle sue *Rime*: il ciclo per l'esilio da Venezia dopo il 1541 e il dittico per l'ingiustizia subita con l'esilio fiorentino imposto tra il 1551 e 1552 da Alessandro Farnese (CAPPELLO *Rime* 235-237). In alternativa, dati i riferimenti militari, è forte la tentazione di suggerire pure lo zio Vincenzo Cappello, sconfitto a Prevesa (1538) e oggetto di forti critiche al suo ritorno a Venezia.
[84] Tra il son. 239 e son. 241 la rima *-iglio* (con parola rima comune 'consiglio') e tra il son. 242 e son. 243 la rima *-etto*.
[85] Come i termini chiave *cielo*, *error* (sonetti 239 e 243), *mondo* (sonetti 239 e 243) e *valor* (sonetti 241 e 242).
[86] Nel son. 240 Molin riconosce il proprio ingegno troppo pigro per arrivare a conoscere gli «alti secreti» della Natura; nel son. 241 l'io è inetto a perseguire una via spiritualmente retta senza l'aiuto benefico di un padre spirituale; nel son. 242 il tema della frustrazione è sostanziale all'intero componimento; nel son. 244 il poeta è totalmente incapace di proferire parola di fronte alla bellezza pietrificante della donna.

di richiami identificativi, a suggerire in qualche modo la natura privata della loro scrittura e la mancata necessità di manifestare didascalicamente il proprio interlocutore. È quanto meno inverosimile, però, identificare Speroni nella guida spirituale del son. 241 né possediamo informazioni sufficienti per attribuire proprio a lui un sonetto di consolazione come il n. 242.[87] Per concludere, pare quindi più probabile supporre la presenza di una (mal fatta) addizione in corso di stampa di componimenti originariamente slegati fra loro e dimenticati per le ragioni più varie. Si dovrà, dunque, semplicemente accettare la presenza di soli tre sonetti dedicati a Speroni – con il 241 discutibilmente distanziato dai precedenti – e tre sonetti (rispettivamente di argomento spirituale, morale e amoroso-epicedico) esclusi per cause ignote dalle precedenti rispettive sezioni.

V. 6. 6 «Nessun tardando di goderti aspetti»: *versi morali nella sezione* "In vari soggetti"

Nei sonetti 206 e 226, così come nella canzone 246, si avverte una forte matrice moralistica.[88] Il n. 226 differisce rispetto ai rimanenti due perché indirizzato ad un amico (non identificato) ed è connotato da un tono sconfortato e amareggiato. Il sonetto 206 e la canzone 246, invece, si allineano ad un filone tematico sovente riproposto anche nella sezione amorosa moliniana ossia l'entusiastica, e topica, esortazione a godere dei piaceri della vita. Come già discusso altrove,[89] si dovrà ammettere un intarsio di prodromi letterari: dall'influenza diretta della poesia latina, soprattutto oraziana,[90] ad una possibile mediazione umanistica, nei suoi risvolti neo-latini e volgari (con una particolare attenzione per la poesia carnascialesca di Lorenzo il Magnifico).[91]
La popolarità della poesia oraziana non ha certo bisogno di essere argomentata. Si dica, d'altro canto, che molti interpreti della *koiné* veniera si dedicarono a volgarizzamenti di odi oraziane, sforzi raccolti da Giovanni Narducci nel noto volume *Odi diverse d'Orazio, volgarizzate da alcuni nobilissimi ingegni* (Venezia, Girolamo Polo, 1605).[92] Oltre a quanto accennato, la canzone 246 vanta in realtà una costruzione più articolata. Il testo intreccia il tema del *carpe diem* ad una più ampia riflessione sulla misera condizione della vita umana, congiunta al motivo meta-poetico

---

[87] Segnalo di non aver rinvenuto altri componimenti di *consolatio* per un insuccesso rivolti a Speroni. Il patavino, inoltre, nei suoi scritti, biografici e filosofici, non testimonia nemmeno episodi significativi (esclusi lutti) a giustificare un simile scritto consolatorio.
[88] Per uno studio puntuale dei testi si vedano i rispettivi commenti; si evidenzia anche l'interesse metrico della canzone 246 di cui dà conto il cappello introduttivo.
[89] Cfr. cap. V. 1. 4 *L'importanza del* carpe diem, pp. 155-159.
[90] La poesia di Orazio godette di ampia fortuna nel corso del XVI secolo, favorita dalle sue molteplici ristampe promosse da Aldo Manuzio ed eredi nel: 1555 (edizione con commento dell'umanista francese Muret), 1561, 1566, 1577, 1585. A conferma del successo oraziano si ricordi anche il volgarizzamento in endecasillabi sciolti di Lodovico Dolce (*Sermoni, o satire e l'epistole d'Orazio* 1559). Per uno studio della ricezione di Orazio nell'Italia del Cinquecento cfr. COMIATI 2015 e COMIATI 2015bis.
[91] Si consideri la circolazione cinquecentesca di *Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze, dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de Medici; quando egli hebbero prima cominciamento, per infino à questo anno presente* 1559 (Firenze, Lorenzo Torrentino, 1559) e la ricezione veneziana della poesia di Lorenzo il Magnifico, le cui rime furono pubblicate, per i torchi di Manuzio, nel 1554.
[92] Il volume ospita volgarizzamenti di Alessandro Costanzo Napolitano, Annibal Caro, Cosmo Morelli Palermitano, Curzio Gonzaga, Domenico Venier, Francesco Peranda, Francesco Cristiani, Gian Giorgio Trissino, Giulia Cavalcanti da Gaeta, Marcantonio Tilesio Cosentino, Sertorio Quattromani Cosentino, Tiberio Tarsia Cosentino.

dell'ispirazione lirica. Con perfetta circolarità, infatti, il componimento si apre e si chiude rivolgendosi alla Musa che, dapprima, infonde nell'autore l'idea poetica alla base del testo e in chiusura lo invita al silenzio, facendo il gesto di portarsi il dito alla bocca. Il poeta è determinato a prendere le distanze dalle preoccupazioni del volgo, alla ricerca di un più autentico contatto con la natura – rispondente ai dettami del *locus amoenus* – e con l'arte letteraria.[93] Per Girolamo Molin l'esercizio lirico è occasione di svago dalle preoccupazioni della vita, recuperando il modello del bramato *otium* letterario, esplicitamente evocato al v. 101, e ponendosi in dialogo sia con la tradizione classica sia con il modello petrarchesco del *De vita solitaria*. Di fronte alla consapevolezza della miseria umana e dello scorrere troppo rapido del tempo, l'autore reagisce godendo dei piaceri della vita e perseguendo nella ricerca di una salvifica leggerezza: ride dei mali per cui si è soliti piangere ed evita di pensare alla morte perché «schernendo le miserie umane / vo' con più sane voglie altro pensando» (canz. 246, 104-105).

V. 6. 7 *La rete politico – religiosa*

La sezione ospita non pochi componimenti di interesse storico-religioso. Per quanto fra loro sconnessi in termini cronologici e sequenziali, si possono comunque ammettere due principali fili conduttori. Un primo blocco riguarda i sonetti 207, 211 e 229, tutti dedicati alla minaccia ottomana e al culto per Carlo V, aspetti centrali già nella sezione "in materia di Stato".[94] È proprio l'affinità di argomento a sollevare, inevitabilmente, alcune perplessità circa le ragioni del loro posizionamento all'interno delle *Rime*, già discusse altrove.[95] Di altro tenore sono, invece, i sonetti encomiastici 208, 228, 231-232 e 235, tutti in dialogo con imprecisati esponenti di gerarchie ecclesiastiche. La scarsa presenza di indizi interni e la mancanza di adeguato supporto documentario rendono a dir poco arduo avanzare un'identificazione certa dei destinatari e delle singole occasioni compositive. Ciò nonostante, questi componimenti costituiscono un'importante testimonianza delle relazioni intercorse tra Molin e il contesto ecclesiastico eterodosso coevo, vicinanza pericolosa che non mancò di sollevare i sospetti dell'Inquisizione.[96]

Il son. 208 si rivolge ad un destinatario incline a rifiutare la proposta di una carica ecclesiastica. La mancanza di indicazioni più precise ostacola l'individuazione del referente, ma non ci esime dall'elaborazione di alcune proposte. Nel 1524 il Senato veneziano offrì a Trifon Gabriele il Patriarcato di Venezia, carica che il filosofo declinò preferendole piuttosto un ritiro meditativo e spirituale in campagna.[97] La stima di Molin per il filosofo e la sua frequentazione attiva al circolo di Murano rendono di per sé valida l'ipotesi. Conseguentemente, si dovrebbe datare con sicurezza il sonetto alla metà degli anni Venti, altezza cronologica tuttavia forse un po' troppo alta per essere realmente credibile a meno che non lo si intenda come un componimento giovanile. Una seconda, e forse più convincente, congettura suggerisce invece il nome di Pietro Bembo, nominato cardinale nel 1538. Per l'occasione Bernardo Cappello

---

[93] Per un risultato simile, si rimanda anche al ciclo lirico morale dei sonetti 131-141.
[94] Per una contestualizzazione più adeguata si rimanda al cap. V. 3. 4 *Il culto veneziano per Carlo V: Molin e dintorni*, pp. 207-211.
[95] Rimando al cap. IV. 4 *Stabilire l'autorialità dell'allestimento*, pp. 117-126.
[96] Cfr. cap. I *Per la biografia*, pp. 20-25.
[97] Lo stesso Gabriele si riferisce probabilmente a questo avvenimento in un paio di missive al fratello Francesco Gabrieli e al nipote Bertucci Gabrieli (cfr. FORTINI 1998, p. 44).

elaborò un dittico d'encomio,[98] dove manifesta la propria fiducia verso il candidato cardinale affinché promuova una nuova crociata contro i Turchi e ponga rimedio alla coeva ondata protestante in Europa. Secondo Irene Tani, nel secondo sonetto del dittico «in base alle allusioni presenti, possiamo ipotizzare una possibile rinuncia da parte del destinatario alla veste purpurea»,[99] scelta alla quale Cappello si oppone incredulo. Il motivo del possibile rifiuto della nomina da parte del destinatario accumuna sensibilmente il sonetto di Cappello a quello di Molin. Inoltre, anche il nostro invita il proprio destinatario ad accettare la porpora cardinalizia in quanto ottimo candidato per contrastare la crisi dell'Europa del tempo. In aggiunta, i due componimenti presentano pure due terzine conclusive non lontane per costruzione sintattica e tono complessivo:

CAPPELLO *Rime* 125, 12-14:	MOLIN *Rime* 208, 12-14:
Se questo avien, con che grave cordoglio v'odo: «A che, lasso, di *sprezzar* mi piacque molti honor, per fuggir ben pochi affanni?»	Ma, *s'*ei di vizii e d'ignoranza è pieno, perché *sprezzar* i suoi seggi maggiori e nol far a poter vostro perfetto?

Il sonetto 228 è costruito intorno al parallelismo tra il destinatario ed Ercole, dietro il cui riferimento si dovrà ammettere un ovvio richiamo onomastico. A fronte delle allusioni religiose proposte nel componimento, è legittimo immaginare che Molin possa rivolgersi al cardinale Ercole Gonzaga (Mantova 1505 – Trento 1562), dedicatario con sicurezza anche del son. 251.[100] Il mantovano fu ben inserito nello scenario veneziano di metà Cinquecento, come provano i ripetuti contatti con l'Accademia della Fama[101] e l'adesione di molti veneziani ai *Componimenti* in morte di lui, allestiti da Curzio Gonzaga nel 1564.[102] Per l'occasione epicedica

---

[98] CAPPELLO *Rime*, 124-125.

[99] Cit. dal commento introduttivo di Irene Tani a CAPPELLO *Rime* 125, p. 400.

[100] L'associazione tra Ercole Gonzaga e l'Ercole mitologico è comune nell'encomiastica in sua lode; a rappresentanza si ricordi il sonetto *Se Hercole del suo tempo i mostri vinse* (MASSOLO *Rime* 1564, I, cc. 68*v*-69*r*).

[101] Ercole Gonzaga risulta il destinatario della dedicatoria, firmata «Amplitudinis tuae studiosissimi, tibiq(ue) in primis addicti, Philosophi Academiae Venetae», in BOCCADIFERRO *Explanatio* 1558, la cui pubblicazione fu promossa dall'Accademia veneziana. Inoltre, Gonzaga è autore di una missiva diretta all'Accademia, datata 10 febbraio 1559, e conservata presso la Biblioteca Trivulziana, di cui si riporta trascrizione: «Magnifici, et dottiss. signori, come fratelli honorati. Questa così bella, et honorata dimostratione, che m'havete fatta della buona, et affettionata volontà vostra, mandando fuori sotto il nome mio le Lettioni dell'Eccellentiss. Boccadiferro sopra il primo della Fisica d'Aristotele, m'ha portato no(n) minor piacere, et satisfattione d'animo, di quel ch'io conosco, che sarà per aportarmi riputatione, et honore vedendo, che una così illustre scuola, di dotti, et di nobili ingegni, unitamente sia convenuta nella elettione della persona mia, dedicandomi un'opera tale. Ma perché veramente io conosco, che voi havete ecceduto d'assai, non pur il merito, ma la capacità mia, confesso anco, che perciò ho da havervene tanto maggior obligo, havendo voi voluto mostrarmi più tosto l'amorevolezza, che 'l giuditio vostro, in questa vostra dedicatione, la quale se per altro si potrà dire, che non mi convenga, son certo, che per l'amore, ch'io portai sempre a quel dottissimo spirito, et per la mota affettion mia verso di voi, ne sarò tenuto in parte degno, et meritevole. Io ve ne rendo quelle gratie, che posso maggiori, et all'incontro offero a voi tutti, et in universale, et in particolare, ciò che per me si può a commodo, o honore, o servigio vostro, assicurandovi, che in ogni occasione mi troverete così grato, et ricordevole di questo mio debito con voi, come già buon tempo son conoscitore delle virtù, et de i meriti vostri. Di Mantova il X di Febraro del LVIII. Delle SS. VV. Come fratello. Il cardinal di Mantoa» (cfr. ms. Trivulziano F 29/4).

[102] Mi riferisco a *Componimenti volgari e latini* 1564. Oltre ai membri dell'Accademia degli Invaghiti, all'iniziativa aderirono anche alcuni veneziani vicini alla *koiné* di Molin come Giovan Battista Susio,

fu richiesta anche la partecipazione lirica di Girolamo Molin, il quale elaborò un sonetto (n. 251), escluso però, per ragioni ignote, dalla miscellanea funebre.[103] Inoltre dagli anni Trenta il cardinale Gonzaga ebbe come segretario personale Endimio Calandra, durante il processo del quale l'inquisitore Camillo Campeggi indagò sui rapporti tra Molin e alcune personalità tacciate di eresia.[104] Dalle carte processuali si deduce con sicurezza una conoscenza diretta tra Molin e Calandra, che di riflesso autorizza almeno ad ammettere una possibile frequentazione anche tra il poeta ed Ercole Gonzaga. In alternativa, dietro al riferimento erculeo del sonetto 228 è altrettanto lecito scorgere anche il profilo di Carlo V, presentato come 'novello Ercole' a fronte delle innumerevoli e impressionanti gesta che lo videro protagonista.[105] In più, non è secondario puntualizzare che l'imperatore scelse come propria impresa proprio la rappresentazione delle due colonne d'Ercole con il motto latino «non plus ultra». Il riferimento di Molin al «santo peso» (son. 228, 9), per tanto, potrebbe essere interpretato come il compito imperiale di farsi difensore dell'interesse cristiano contro la minaccia orientale.

Il son. 231 si rivolge, senza alcuna incertezza, all'arcivescovo Pietro Antonio Di Capua (Napoli 1513 – Otranto 1579), lontano parente del citato Ercole Gonzaga e in contatto con Guido da Fano, Pietro Carnesecchi, Giovanni Morone e Vittore Soranzo.[106] Di Capua – dopo un primo soggiorno veneziano nel 1545 ospite, insieme al segretario Giannetti, di Donato Rullo – tornò a Venezia nel novembre 1565 in qualità di nunzio pontificio, carica che gli fu sospesa nel 1566 per l'aggravarsi dei sospetti inquisitoriali. Non possediamo documenti che comprovino un rapporto diretto tra Molin e il prelato; ma è verosimile ascrivere la loro conoscenza già al 1545, momento in cui la casa veneziana di Donato Rullo divenne un crocevia fondamentale per molti esponenti patrizi di posizioni eterodosse. Inoltre, Rullo non mancò di essere in stretti rapporti anche con gli ambienti letterari veneziani provvedendo a curare, per esempio, la pubblicazione delle *Rime spirituali* di Vittoria Colonna, per i tipi di Valgrisi, nel 1546. Sempre Rullo fu dedicatario di un sonetto di consolazione ad opera di Pietro Massolo, elaborato in seguito alla morte di Gasparo Contarini († 1542), che l'umanista avrebbe dovuto affiancare in Spagna nella sua nunziatura.[107] La composizione del testo moliniano, quindi, potrebbe essere ricondotta o al periodo successivo al 1545 (per quanto già da quello stesso anno la pubblica reputazione del Di Capua incominciasse ad essere messa in discussione) o al marzo del 1565, quando Di Capua tentò per l'ultima volta di diventare cardinale, senza però riuscirci per gli ingombranti trascorsi valdesiani.

Il son. 232, invece, si riferisce a un ecclesiastico che – dopo aver preso gli ordini in giovane

---

Annibale Bonagenti, Bernardo Tasso (autore di ben sei sonetti), Benedetto Varchi, Lodovico Domenichi, Gian Mario Verdizzotti, Girolamo Fenaruolo e Ippolito Capilupi.

[103] Per la questione cfr. cap. VII *La sezione di corrispondenza*, pp. 107-113.

[104] Per la questione cfr. cap. I *Per la biografia: uno studio documentario*, pp. 20-25.

[105] Il parallelismo mitico trova riscontro anche nella letteratura di poeti coevi. A rappresentanza: ROTA *Rime* 101, dove Carlo V è presentato come «novo Hercole».

[106] Di Capua frequentò i circoli spirituali attivi vicino a Costanza d'Avalos e Vittoria Colonna insieme a Ferrante Sanseverino di Salerno, Bernardino Ochino, Bernardo Tasso, Annibal Caro, Benedetto Varchi, Marcantonio Flaminio e Marcoantonio Magno. Per uno studio rimando a MARCATTO 2003, mentre per il profilo biografico è utile GARDI 1991.

[107] Donato Rullo (Lecce… – Roma 1566), mercante e umanista, fu in contatto con il cardinale Pole e il circolo valdesiano. Nel corso degli anni Trenta si trasferì a Venezia, dove nel 1535 ospitò Reginald Pole e negli anni Quaranta molte personalità "in odore di eresia" come, nel 1545, Di Capua, insieme al suo segretario Giannetti, accusato dall'Inquisizione. Arrestato nell'estate 1566, fu condannato a morte per eresia nel dicembre del 1566. Per informazioni biografiche demando a IACOVELLA 2017. Per il citato sonetto di Massolo cfr. MASSOLO *Sonetti morali* 1558, p. 174.

età e aver svolto la carica di nunzio pontificio «di regno in regno» (232, 11) – è detto avvicinarsi al cardinalato con grande sostegno popolare.[108] La consequenzialità, e alcuni elementi di continuità interna con il son. 231,[109] alimentano l'ipotesi di un dittico. L'idea è accettabile anche in luce del profilo biografico del Di Capua che intraprese, in effetti, la carriera ecclesiastica durante l'adolescenza e divenne nunzio pontificio, proprio a Venezia, nel 1565. Inoltre, con grande sostegno popolare, fu più volte sul punto di ottenere un cardinalato, negatogli puntualmente a causa delle proprie vicinanze con gli ambienti filo-protestanti. A rigore, però, non andranno escluse anche altre ipotesi, di cui si propone a seguire un rapido conto:[110]

- Ercole Gonzaga (Mantova 1505 – Trento 1563), a quindici anni ottenne l'incarico di coadiutore della diocesi di Mantova. Nel 1532 fu legato pontificio presso Carlo V, nel 1560-1561 in Campagna e Marittima, incarico a cui rinunciò a favore della legatura presso il Concilio di Trento (1562). Fu nominato cardinale nel 1527;
- Michele Della Torre (Udine 1511 – Ceneda 1586) si trasferì giovanissimo a Roma dove godette della simpatia di papa Paolo III e fu più volte nunzio pontificio in Francia. Negli anni tridentini la sua nomina cardinalizia venne richiesta ripetutamente, ma non fu mai concessa prima del 1583. A sostegno del suo cardinalato, Pietro Gradenigo compose il sonetto *Torre ben torre a voi fortuna avara*, di incerta datazione;[111]
- Alvise Priuli (Venezia 1500 – Padova 1560), protagonista del circolo degli spirituali, è noto soprattutto per la vicinanza al cardinale Pole.[112] A seguito di quest'ultimo nel 1553, in qualità di legato apostolico, si recò in Inghilterra, dove rimase fino alla morte di papa Paolo IV († 1559), a lui ostile; fu nominato cardinale nel 1536 da papa Paolo III;
- Giovanni Morone (Milano 1509 – Roma 1580), vescovo a soli diciassette anni, fu nunzio pontificio a Vienna e in Boemia (1536-1540), poi presso Carlo V a Gand, Worms (1540), Ratisbona (1541) e Spira (1542). Nel 1542 fu creato cardinale da papa Paolo III;[113]

---

[108] Una precisazione necessaria: il sonetto avvalla l'ipotesi di una candidatura e non celebra un avvenuto cardinalato.

[109] Per i quali rimando all'introduzione del son. 232.

[110] Per ragioni diverse sarei portata invece ad escludere invece: Bernardo Navagero (Venezia 1507 – Verona 1565) poiché svolse numerosi incarichi diplomatici per la Serenissima (non per il papato), ma non prese gli ordini in giovane età; per le stesse ragioni anche Marcantonio da Mula (Venezia 1506 – Roma 1572) pare un'ipotesi non pienamente convincente. Di qualche interesse è il caso di Giulio della Rovere (Urbino 1533 – Fossombrone 1578), figlio di Francesco Maria I della Rovere e nominato cardinale a soli quattordici anni. In occasione della sua nomina Dionigi Atanagi compose il sonetto *Ben giustamente i tristi egri pensieri* edito nelle *Rime di diversi* da lui allestite (*Rime di diversi* 1565, vol. I, c. 221*r*). Per quanto la precisazione anagrafica e il profilo biografico possono corrispondere al soggetto moliniano, risulta più problematico interpretare il cenno all'attività di nunziatura non perseguita dal giovane cardinale Della Rovere.

[111] Per un ritratto biografico rinvio a SANFILIPPO 1989. Il componimento di Pietro Gradenigo non presenta significative tangenze con i testi moliniani (P. GRADENIGO *Rime*, c. 47*v*). Andranno ricordati anche il sonetto *Apra la terra il suo più ricco seno* di Dionigi Atanagi composto «Ne la promotionde del Conte Michele de la Torre al Vescovato di Ceneda, Signore per le rare, et ottime sue qualità di valore, di senno, et di catholica religione, et più altre, degno di quello, et di molto maggior grado» e il sonetto *Fra contante alme accese di pietate* (in *Rime di diversi* 1565, vol. I, cc. 220*r*-220*v*).

[112] Bernardo Cappello dedicò a Reginald Pole il sonetto *Duo Poli ha'l cielo, et l'uno et l'altro degno* (CAPPELLO *Rime* 230).

[113] Per il cardinale Morone è imprescindibile il lavoro di FIRPO 2012.

- Giovanni Grimani (Venezia 1506 – Venezia 1593), fortemente in contatto con il *milieu* culturale veneziano, destinato alla carriera ecclesiastica fin dalla nascita, ambì al cardinalato con grande sostegno della Serenissima, senza mai riuscire a conseguirlo a causa delle ripetute accuse di eresia;[114]
- Giovanni Francesco Commendone (Venezia 1524 – Padova 1584) svolse ripetuti incarichi pontifici sia in Inghilterra sia in Spagna presso Carlo V e Filippo II. Partecipò alla Dieta di Augusta e fu legato pontificio presso Massimiliano II e in Polonia presso Sigismondo II Iagellone. Dedicatario di sonetti di Annibale Caro e Lucia Colao, fu nominato cardinale nel 1565 da papa Pio IV; [115]
- Zaccaria Dolfin (Venezia 1527 – Roma 1583), che Molin probabilmente conobbe di persona a Roma nel 1556, fu ordinato sacerdote ventenne e svolse numerosi incarichi diplomatici in qualità di nunzio apostolico in Germania (1562), in Sicilia (1554-1556) e in Austria (1561-1565); fu creato cardinale da papa Pio IV nel 1565;[116]
- Ippolito Capilupi (Mantova 1511 – Roma 1580), per molti anni a servizio di Ercole Gonzaga, ottenne prima il canonicato nella cattedrale di Mantova e, ventenne, l'arcipresbiterato di Rivalta. Fu nunzio apostolico a Venezia dal 1561. La sua candidatura al cardinalato, sollevata ripetutamente, fu sempre ostacolata dal cardinale Carlo Borromeo (Arona 1538 – Milano 1584);[117]
- Girolamo Seripando (Troia 1493 – Trento 1563) svolse missioni diplomatiche a Bruxelles presso Carlo V e fu nominato cardinale nel 1561, per cui era predicato dal 1544;[118]
- Daniele Barbaro (Venezia 1514 – Venezia 1570) fu ambasciatore per la Serenissima in Inghilterra tra il 1549-1551 e divenne patriarca di Aquileia nel 1550. A contatto con Trifon Gabriele e Domenico Venier, tra il 1566 e il 1569 si insistette molto per una sua nomina cardinalizia, alla quale però la Serenissima si oppose puntualmente;[119]
- Pietro Bembo (Venezia 1470 – Roma 1547), intraprese la vita clericale dal 1508 ma dovette attendere molti anni per raggiungere il cardinalato, conferitogli solo nel 1539. Per l'occasione Bernardo Cappello compose un dittico di sonetti encomiastici (CAPPELLO *Rime* 124-125);

[114] È probabile che Grimani e Molin si conoscessero personalmente. Infatti, nel *Dialogo politico* di Memmo Giovanni Grimani è menzionato, insieme a Molin, tra le voci dialoganti. Più volte apprezzato da Aretino (ad esempio in ARETINO *Lettere*, vol. III, n. 610 p. 465), Grimani fu dedicatario di componimenti poetici da parte di Domenico Venier, Orsatto Giustinian, Benedetto Guidi, Nicolò Macheropio, cancelliere al suo servizio e poeta vicino a Molin, e Pietro Massolo.
[115] Appassionato di poesia, fu corrispondente di Giulio Poggiani, Paolo Manuzio e Annibale Caro, che gli dedicò il sonetto encomiastico *Commendon, che di lume oggi, e di moto*. Si ricordi anche lo scambio epistolare tra Caro e Commendone, testimoniato dalle lettere nn. XVII-XVIII e L (in CARO *Lettere*, vol. I, pp. 39-42 e 265). Al prelato la poetessa Lucia Colao dedicò il sonetto *Se ponno dimostrar valor alcuno*, edito e commentato in TORRE 2017, pp. 64-65.
[116] Nel *Dialogo politico* di Gian Maria Memmo, Zaccaria Dolfin è incluso insieme a Molin tra le voci dialoganti (motivo per cui si può ipotizzare una loro conoscenza diretta); per un profilo biografico cfr. BENZONI 1991bis.
[117] Ebbe contatti con Paolo Giovio, Annibale Caro, Giovanni Della Casa e Michelangelo Buonarroti e Tiziano; cfr. DE CARO 1975.
[118] Per Seripando cfr. CESTARO 1997.
[119] Allievo di Trifon Gabriele, amico di Federico Badoer, Barbaro frequentò attivamente il circolo Ca' Venier. È dedicatario di un sonetto di Pietro Massolo (in MASSOLO *Sonetti morali* 1558, p. 108); per il profilo biografico cfr. ALBERIGO 1964.

- Giovanni Della Casa (Borgo San Lorenzo 1503 – Roma 1556), presi gli ordini nel 1529, a partire dal 1541 fu nominato nunzio apostolico prima a Firenze poi a Venezia, dove si trasferì dal 1544. Aspirò ripetutamente alla nomina cardinalizia, ma morì prima di ottenerla.

Il son. 235 è redatto, invece, per la nomina cardinalizia di un veneziano in «fresca età» (235, 1). Dovendo circoscrivere la questione ai soli veneziani,[120] è valido suggerire alcune proposte, legittime ma nessuna pienamente convincente:

- Alvise Priuli (Venezia 1500 – Padova 1560), nominato cardinale all'età di circa 36 anni da papa Paolo III e in stretti rapporti con Molin;
- Andrea Corner (Venezia 1511 – Roma 1551), nominato cardinale all'età di 33 anni da papa Paolo III. Lodato da Pietro Aretino e da Giovio, fu dedicatario del commento a Petrarca di Bernardino Daniello (Venezia 1541) ed ebbe rapporti di amicizia con Bernardo Cappello (CAPPELLO *Rime* 234), Bernardo Tasso (*Amori* I 132) e Antonio Brocardo;[121]
- Alvise Corner (Venezia 1517 – Roma 1584), cugino del sopracitato Andrea Corner, divenne cardinale all'età di 34 anni per volontà di papa Giulio III. Insieme a Molin, è incluso come voce dialogante nel *Dialogo politico* di Memmo, ambientato a Roma nel 1556, dove probabilmente i due veneziani ebbero modo di conoscersi di persona.[122]

V. 6. 8 *Le memorie epigrammatiche dei madrigali 247-248*

L'intera sezione si conclude con due madrigali accumunati dal protagonismo di una madre: nel primo caso descritta finché allatta, nel secondo mentre si dispera per la precaria salute del figlio. Tematicamente, dunque, differiscono sensibilmente dalla componente madrigalistica della sezione amorosa, esclusivamente rivolta agli effetti dell'innamoramento. Inoltre dal punto di vista della tradizione testuale, diversamente da pressoché tutti i madrigali della sezione amorosa, questi ultimi due non furono mai musicati nel corso della seconda metà del XVI secolo.

Nel primo, connotato da un malizioso erotismo, la vista del seno nudo della donna infiamma il poeta di desiderio (247, 5). Si innesca così un malizioso rovesciamento di prospettiva: la vera felicità non è né quella della madre per aver ricevuto da Dio il dono di un figlio né quella del bambino per aver accesso al seno, ma è soprattutto quella del padre che ha potuto godere di lei veramente. Il componimento, dunque, fonde una dimensione familiare, di registro basso, ad una vena erotica-maliziosa che si costruisce su una sovrapposizione di desideri: poter essere sia il figlio, per le premure materne, sia il marito, per le implicite attenzioni

[120] Per ragioni anagrafiche, escluderei invece i veneziani Giovanni Francesco Commendone (1524 – 1584), divenuto cardinale a 41 anni; Zaccaria Dolfin (1527 – 1583), divenuto cardinale a 38 anni; Bernardo Navagero (1507 – 1565), divenuto cardinale a 54 anni; Marcantonio da Mula (1506 – 1572), divenuto cardinale a 55 anni; Zaccaria Dolfin (1527 –1583), divenuto cardinale a 38 anni.

[121] Cfr. GIULLINO 1983. Bernardo Tasso compose una canzone dedicata «Alli tre Abbati» (TASSO *Amori* I 132), ovvero i fratelli Andrea, Marco e Francesco Corner.

[122] Cfr. FRASSON 1983 e lo studio monografico CORNER *Scritti sulla vita.* Corner fu, inoltre, in contatto con Sperone Speroni.

sessuali a cui allude. La sessualità – presente ma taciuta – affiora anche attraverso il riferimento alla coppia di genitori (*madre* e *padre* sono pure in posizione isometrica e in rima), al frutto della loro unione (vv. 1 e 7) e all'attenzione data al nudo «materno sen» (v. 3), sul quale si sofferma lo sguardo maschile.

Sulla scorta di precedenti greci e latini,[123] il seno nudo costituisce una delle costanti dell'immaginario erotico della stagione madrigalistica di secondo Cinquecento.[124] A rappresentanza del successo del filone tematico si possono citare almeno due casi di fine secolo editi a Venezia: [125]

Di MAURIZIO MORO:

Bambin vezzoso, anzi novello Amore,
suggea di donna bella
l'una e l'altra mammella,
l'atto diè gaudio a gli occhi, invidia al core,
che tra le nevi intatte
mirò latte sì puro, in vivo latte.
Accorta del mio ardor, nascose 'l petto,
o per sdegno, o per porgermi dolore,
tolse l'esca al fanciullo, a me 'l diletto:
ratta da noi se sen gio,
mi feo neve la neve, arse 'l disio.

Di FRANCESCO SCAGLIA:

Quelle ristrette mamme
cui lattò bambo Amore,
spiccian poppe di gel, latte d'ardore
e al desio pargoletto
che 'l fugge ogn'hor, onde avien più s'infiamme
son dure di celate fiamme.
Deh, poi che in questo petto
stillano sol faville, Amor, fa c'habbia
quella selce di gel, focil di labbia.

Parimenti l'attrazione maschile per il seno femminile, descritto in termini osceni, è proposta a metà del Cinquecento già da Agnolo Firenzuola in *Mentre che 'l mio desir con gli occhi appago*[126] e, rimanendo entro i confini del contesto veneziano, rimane ineludibile il celebre caso del sonetto aretiniano *Il putto poppa, e poppa anche la potta*,[127] di sviluppo analogo e sicuramente familiare a Molin. Infine, andranno rammentati anche due componimenti neolatini di Giovanni Pontano dedicati al canto di una nutrice e di una madre, nei quali si affronta il motivo dell'allattamento in termini scherzosi e al contempo erotici.[128]

Il secondo madrigale descrive, invece, la preoccupazione di una madre nei confronti di un figlio che crede essere sul punto di morte. Dal v. 3, con una marcata avversativa in *incipit* di

---

[123] Per i capelli sparsi sul petto nudo, si riconoscono una memoria ovidiana (*Met.* I 542) e vari sono i antecedenti nella *Anthologia Greca* (V. 68, V. 88 e V. 97).

[124] L'attenzione ad un solo particolare del corpo femminile, di cui il seno costituisce uno dei punti privilegiati, sarà poi un aspetto tipico della poesia barocca. Si attestano numerosi casi in *Gareggiamento poetico* 1611: Parta prima, *Bel seno* (cc. 25*r*-27*r*); Parte seconda, *Seno chiuso* (cc. 110*r*-111*r*), *Fiori nel seno* (cc. 112*r*-114*r*), *Seno scoperto* (c. 114*v*), *Seno desiato* (c. 115*r*); ed è celebre il sonetto *Oh che dolce sentier tra mamma e mamma* di Gian Battista Marino (*Lira* II 56). Di pari erotismo è già il noto sonetto *Aure, se vive in voi dramma d'amore* di Luigi Groto, dedicato «*Alle mammelle della sua Donna*» (GROTO *Rime* I.104).

[125] La trascrizione è intepretativa. Per Maurizio Moro cfr. *Giardino de' madrigali del Costante Academico Cospirante*, Venezia, Gio. Battista Bonfadino, 1593, p. 155; per Francesco Scaglia cfr. *Madrigali di Francesco Scaglia*, Casale, Bernardo Grasso Stampator Ducale, 1600, p. 37. Il testo di Scaglia è riproposto in *Gareggiamento poetico* 1611, c. 26*r*. Su entrambi i poeti le informazioni biografiche sono pressoché nulle. Segnalo di essere intervenuta, al v. 9 del madrigale di Moro, sulla lezione *'l* a favore di *l'*.

[126] FIRENZUOLA *Rime*, cc. 19*v*-20*v*.

[127] ARETINO *Sonetti lussuriosi* 15.

[128] *Naenia tertia blanditoria et iocosa* (n. X), *Naenia quarta nugatoria* (n. XI) e *Naenia sexta nugatoria* (n. XIII) in ARNALDI – GUALDO ROSA – MONTI SABIA 1964, libro II, pp. 492-497.

verso, si ribalta la situazione: il figlio guarisce e la madre invece muore per la troppa felicità. Il madrigale sembra essere una denuncia autoironica, senza alcun'ombra tragica, dell'imprevedibilità paradossale della vita: le sofferenze possono risolversi per il meglio, così come una gioia troppo grande può uccidere. Nel testo non c'è condanna per una realtà evidentemente ingiusta, ma prevale piuttosto una leggerezza generale che offre la chiave per contrastare ogni sofferenza umana: la risata. Molin esprime un concetto simile anche nella canzone *Poi che sì bella e cara* (n. 246), dove esorta a godere fino in fondo dei piaceri dell'esistenza ed invita il lettore ad ingannare la vita ricercandone la leggerezza (246, 104-105).

Si ha l'impressione che entrambi i madrigali, a fronte anche dei temi estranei alla madrigalistica di metà XVI secolo, consistano in possibili riscritture liriche di epigrammi di tradizione in lingua latina (o neo-latina), secondo un uso scrittorio ampiamente diffuso nella Venezia cinquecentesca.[129] Domenico Venier, per esempio, riscrisse l'epigramma catulliano *Constiteram exorientem auroram forte salutans* nel sonetto *Fiammeggiavano in ciel chiare le stelle* (VENIER *Rime* 192)[130] e l'ode oraziana *O crudelis adhuc* (*Odi* IV 10) in *O più ch'altra giammai cruda e rubella* (VENIER *Rime* 154). Anche Erasmo di Valvasone è autore di un sonetto (*Rime* 8) a imitazione di Orazio *Carm*. III 10, e di più madrigali: *Rime* 45, traduzione di un epigramma di Girolamo Amalteo (posto in apertura di *Rime di Vitale Papazzoni*, Venezia 1572); *Rime* 47, da un epigramma latino di autore incerto; *Rime* 48, imitazione di un epigramma di Catullo; *Rime* 49 da un epigramma di Edituo; *Rime* 50 da un epigramma di Porcio Licinio. Questi ultimi tre sono conservati nelle *Notti Attiche* di Aulo Gellio (rispettivamente *NA* XIX, IX, 14, *NA* XIX, IX, 11 e *NA* XIX, IX, 13), edite ripetutamente a Venezia nel corso del Cinquecento. Giacomo Zane si confrontò con Catullo *Carm*. V nel sonetto 30 delle proprie rime estravaganti, operazione condotta in maniera analoga anche da Orsatto Giustinian (GIUSTINIAN *Rime* 53). Negli stessi anni, pure Celio Magno tradusse un epigramma greco di Filippo di Tessalonica per mediazione della versione latina di Poliziano (MAGNO *Rime* 97).[131] Il madrigale celiano è attestato nel manoscritto Marc. It. IX, 159 (= 6867) (c. 22*v*), all'interno di un fascicolo di carte (cc. 19*r*-22*v*) contenente una lettera autografa rivolta a Molin, in cui Magno lo esorta ad esprimere un parere a proposito di un proprio *corpus* di testi.[132]

Inoltre, l'interesse per l'epigrammatica greca e latina conobbe un vivace riscontro editoriale nelle collettanee di metà Cinquecento, tra le quali si segnalano in questa sede almeno i *Selecta epigrammata graeca latine versa* (Basilea, Berelii, 1529), le ripetute edizioni veneziane degli

---

[129] Sul rapporto tra epigrammatica antica e lirica volgare tra Quattro e Cinquecento si veda FORNI 2001, pp. 51-91 e CASU 2004. Inoltre in ambito veneziano era prassi cimentarsi anche con la traduzione dell'epica classica, come nei casi di Bernardino Daniello (*Georgiche* di Virgilio, 1545), Erasmo di Valvasone (*Tebaide*, 1570), Domenico Venier (*Metamorfosi* di Ovidio, datazione incerta), Luigi Groto (*Iliade* di Omero, 1570), Lodovico Dolce che si sperimentò con tutti i poemi di età classica e invitò Giorgio Gradenigo a tradurre l'*Edipo Re* di Sofocle, traduzione dal greco portata a compimento poi da Orsatto Giustinian nel 1585. A margine segnalo anche un epigramma di Berardino Baldi, redatto nel corso degli anni Settanta del XVI secolo, tradotto dal greco e ancora non considerato dagli studi: *Tu, che l'hore notturne al sonno involi* (BALDI *Lauro*, p. 44).

[130] Operazione condivisa poi da Marino in *Rime marittime* II.

[131] Per questo mi permetto di rimandare a DAL CENGIO 2018.

[132] Estranei alla cerchia più vicina a Molin ma fondamentali per la tradizione epigrammatica cinquecentesca, in latino e neo-latino, furono anche Andrea Navagero, Girolamo Fracastoro, Francesco Maria Molza, Annibale Caro, Marco Antonio Flaminio, Luigi Alamanni, Torquato Tasso, Angelo di Costanzo e Berardino Rota.

Epigrammi di Marziale[133] e la *Anthologia diaphoron epigrammaton* (Florentiae, per Laurentium Francisci de Alopa Venetum, 1494), ristampata in più occasioni a Venezia (presso Aldo Manuzio nel 1503 e presso gli eredi di Aldo nel 1521 e nel 1550). Dietro all'entusiasmo cinquecentesco per l'epigramma, non andrà trascurata nemmeno l'influenza della tradizione epigrammatica quattrocentesca che godette di una discreta diffusione nel corso del XVI secolo.[134] Si pensi ai casi di Antonio Beccadelli,[135] Filippo Buonaccorsi (noto come Callimaco Esperiente), Settimuleio Campano, lo stesso Poliziano, Giacomo Costanzi, Pontano, Ugolino Verino e Michele Marullo. Nonostante le mirate ricerche tese all'individuazione di un verosimile modello (neo)latino alla base dei due componimenti moliniani, con un certo rammarico si dovrà ammettere di non aver rinvenuto alcun precedente valido a dimostrare il sospetto di un volgarizzamento, teoria che non andrà dunque oltre lo statuto di un'impressione personale.[136]

---

[133] Editi a Venezia nel 1521 presso Guilielmum de Fontaneto Montisferrati, nel 1542 presso Octavianum Scotum, nel 1549 presso Hieronymum Scotum e nel 1552 presso Sirenis Officina.
[134] Per uno studio del fenomeno cfr. COPPINI 1999.
[135] I cui epigrammi, di largo successo alla fine del XV secolo, furono ristampati Venezia presso Bartholomaeum Caesanum nel 1553 e nel 1554.
[136] Preciso di aver condotto ricerche sfogliando le stampe dei poeti latini all'epoca in circolazione, conducendo spogli tematici e verificando gli *incipit*. Ovviamente, mi assumo le responsabilità di eventuali lacune nella ricerca.

V. 7 LA SEZIONE DI CORRISPONDENZA

La scelta, autoriale o meno, di concludere la raccolta di *Rime* con una sezione dedicata esplicitamente alla lirica di corrispondenza risponde perfettamente alla prassi di allestimento poetico prevalente alla metà del secolo.[1] Se, dunque, il posizionamento non stupisce a fronte dell'equilibrio compositivo e strutturale del volume di rime, può destare invece qualche sorpresa la ristrettezza della sua consistenza. L'ultima sezione delle *Rime* coincide, infatti, con la più breve in assoluto giacché include solo tre sonetti moliniani (nn. 249-251). Il numero, quasi irrisorio, si discosta sia dalla più corposa presenza di sonetti di corrispondenza propria di quasi ogni altro volume cinquecentesco di rime sia dall'uso veneziano riscontrato nelle coeve produzioni letterarie di sodali. Per rendersene conto è sufficiente un rapido raffronto con le rispettive sezioni di altri esponenti del *milieu* di Campo Santa Maria Formosa:

7 testi	Giacomo Antonio Corso (*Rime* 1550)
10 testi	Pietro Gradenigo (*Rime* 1583)
11 testi	Tullia d'Aragona (*Rime* 1547)
12 testi	Giacomo Zane (*Rime* 1562)
18 testi	Bernardo Cappello (*Rime* 1560)
21 testi	Orsatto Giustinian (*Rime* 1600)
24 testi	Celio Magno (*Rime* 1600)
27 testi	Domenico Venier (*Rime*)

A rigore si dica, però, che i nn. 249-251 non sono davvero gli unici sonetti di corrispondenza attestati nel *corpus* moliniano e costituiscono solo i sonetti «ai quali M. Girolamo Molino risponde», come recita il paratesto. Andranno considerati infatti anche altri quattro scambi poetici ossia quelli «in risposta di altri di M. Girolamo Molino», con rinvio in forma di *incipit* alla proposta di Molin già antologizzata in precedenza:

- Al sonetto *Io vo' ben dir che chi non sente cura* (MOLIN *Rime* 173) Giorgio Gradenigo rispose con il sonetto *Signor, quando a un amante il destin fura* (G. GRADENIGO *Rime* 31);
- Al sonetto *Chi m'assicura che pregando impetri* (MOLIN *Rime* 244) Giorgio Gradenigo rispose con il sonetto *Molin, che giunto al ciel per gratia impetri* (MOLIN *Rime*, c. 114*v*);[2]
- Al sonetto *Grave è certo il dover quinci partire* (MOLIN *Rime* 174) Pietro Gradenigo rispose con il sonetto *Io bramo, Molin mio, sol morire* (MOLIN *Rime,* c. 115*v*);
- Al sonetto *Tu pur seguendo il tuo continuo duolo* (MOLIN *Rime* 175) Pietro Gradenigo rispose con il sonetto *S'io non sfogassi col mio pianto il duolo* (MOLIN *Rime*, c. 116*r*).[3]

La sezione risulta, dunque, bipartita e ordinatamente scandita a seconda che i sonetti di Molin costituiscano la *proposta* o la *risposta* alla base del dialogo poetico. Un simile allestimento non conosce un vero e proprio riscontro nella rimeria coeva. Relativamente alla corrispondenza

[1] Per quanto pleonastico, a titolo esclusivamente esemplificativo annovero i casi delle *Rime* di Anton Giacomo Corso (1550), Bernardo Cappello (1560), Jacopo Marmitta (1564), Diomede Borghesi (1566), Annibale Caro (1572).
[2] Il sonetto di Gradenigo non è attestato nell'edizione G. GRADENIGO *Rime*.
[3] Entrambi i sonetti di Pietro Gradenigo non sono inclusi nell'edizione delle sue *Rime* (1583).

lirica, un attento spoglio delle principali edizioni cinquecentesche di *Rime* porta ad avvertire tre tendenze principali:

> a) l'assenza di appendici di corrispondenza (come nei casi di Trissino, Priuli, Parabosco, Musici, Fenarolo, Borra);
> b) l'inclusione di soli sonetti di *altri* con rinvii, in forma di *incipit*, alle risposte/proposte incluse in altri *loci* delle *Rime* dell'autore in questione (come nei casi di Cappello, Corso, Domenichi, P. Gradenigo, Lionardi, Marmitta, Minturno, Stampa, Zane);
> c) l'inclusione della corrispondenza lirica nella sua interezza, senza procedere ad alcuna distinzione a seconda che l'autore delle rime sia il ricevente o meno (come nei casi di Borghesi, Caro, Magno).

Come illustrato, l'esemplare delle *Rime* di Molin propone una soluzione ancora diversa, capace in qualche modo di ibridare le due ultime tendenze appena descritte e procedendo a diversificarle a seconda che Molin sia il proponente o il destinatario del dialogo poetico. L'operazione è apprezzabile per la sua originalità e per la (quantomeno apparente) meticolosità organizzativa, il cui criterio d'allestimento coincide con l'angolatura formale tra mittente e ricevente. È, dunque, ineludibile sottolineare che, per almeno in quest'ultima sezione, il parametro di riferimento alla base della *dispositio* strutturale non sia di tipo tematico. I quattro componimenti, appena menzionati, di Giorgio e Pietro Gradenigo, con una sola eccezione, sono attestati esclusivamente nelle *Rime* di Girolamo Molin e rappresentano per tanto una preziosa testimonianza in vista di una futura edizione delle *Rime* di Pietro o di un'eventuale integrazione a quella già esistente di Giorgio.

La lirica di corrispondenza di Molin non si dimostra particolarmente significativa né nei contenuti, per lo più allineati ad una tradizione encomiastica, né nella fisionomia metrica, sempre rispettosa – come di prassi – dello schema metrico e delle scelte rimiche (ma mai delle parole rima) del sonetto di partenza. Il maggiore pregio di questa ripartizione tematica pare risiedere piuttosto nel suo valore documentario ossia nella capacità di testimoniare i rapporti intellettuali di Molin con lo scenario coevo. Oltre a rinvenire esponenti di punta del sodalizio Ca' Venier, desta maggiore interesse imbattersi in due personalità politico-culturali estranee ai confini della Serenissima e legate, piuttosto, allo scenario lombardo-romano di metà XVI secolo: Gian Francesco Bonomi e Curzio Gonzaga.

a) *Giovanni Francesco Bonomi* (Cremona 1536 – Liegi 1587)

Nel son. 249 Molin risponde ad un invito lirico di Giovanni Francesco Bonomi,[4] vescovo di Vercelli dal 1572 per intervento diretto dell'arcivescovo Carlo Borromeo (Arona 1538 – Milano 1584), al quale fu particolarmente legato. Non sono chiare quali siano state le circostanze di incontro tra Molin e Bonomi. Il sonetto *Gentil Molino, il cui ingegno e arte* è però indiscussa dimostrazione di stima letteraria e, al contempo, prova della popolarità del nostro che è detto essere autore di «mille tue purgate e dotte carte» (son. 249.a, 8). Bonomi non figura in nessuna raccolta di rime del tempo né pare aver intessuto rapporti con altri membri del

[4] Per un profilo biografico cfr. RILL 1971. Il mittente è da non confondere con l'omonimo Gian Francesco Bonomi (Bologna 1626 – 1705), poeta e tra i più significativi rappresentanti lirici della poesia di fine Seicento.

sodalizio veneziano. Si cimentò, invece, nella scrittura di poesie neo-latine e di numerosi componimenti di carattere liturgico, editi nella seconda metà del Cinquecento.[5]

Nel proprio sonetto, Bonomi si associa ad una *cornice*, ossia una cornacchia, e supplica Molin, pari ad un più nobile cigno, di fargli dono di un suo scritto. La risposta del veneziano è all'insegna del *topos modestiae*. Molin sostiene di aver ampiamente sofferto in vita, per amore e per i continui ostacoli della sorte, e fa appello alla scrittura di Venier e di altri (non precisati) a testimonianza dei propri tormenti. Non è chiaro a quali sonetti di Venier si riferisca, ma è lecito suggerire almeno il veniero *Quanto più di menar tranquilla et queta* (VENIER *Rime* 4), dedicato proprio alle controversie giuridiche che tanto gravarono Molin.[6] Se fosse valido scorgere nelle "fatiche erculee", rivendicate dal nostro nella prima quartina, un riferimento agli scontri legali sostenuti contro il fratello e il padre, lo scambio poetico con Bonomi risulterebbe databile a partire dagli anni Cinquanta del sedicesimo secolo.

Infine, a margine del sonetto n. 249 si dia spazio ad un'ultima considerazione. Di qualche interesse è il suo profilo metrico: ABBA.ABBA.CDC.EDE. Esso non vanta altri riscontri nella produzione lirica moliniana e la sua originalità dovrà essere ascritta al sonetto di Bonomi, di cui l'autore veneziano si è limitato a riprodurre lo schema metrico.[7]

b) *Domenico Venier* (Venezia 1517 – 1582)

La presenza di Venier, diffusa all'interno del canzoniere moliniano, non sorprende a fronte del legame di amicizia fra i due poeti, che si è già avuto modo di discutere in altra sede. Il dittico 250a-250 si presenta come una riflessione di soggetto amoroso, in linea con altri scambi lirici fra i due attestati nelle loro rispettive *Rime*. Nello scambio in questione, Venier esprime il desiderio di poter rivivere le emozioni di un amore passato, doloroso ma più coinvolgente ed intenso. Molin, invece, invita l'amico alla pacatezza e gli suggerisce di perseguire un amore più spirituale. Non si può fare a meno di notare che la risposta di Molin è in contrasto con quanto rivendicato per sé stesso nella sezione amorosa.[8]

c) *Curzio Gonzaga* (Mantova 1530 ca. – Borgoforte 1599)[9]

Curzio Gonzaga, dopo aver intrapreso una carriera militare, si dedicò a quella diplomatica, per lo più a servizio del cardinale Ercole Gonzaga. A partire dal 1561, però, scelse di rivolgersi esclusivamente agli studi letterari, interesse che aveva incominciato a coltivare già a partire dalla prima giovinezza. Invitato nel giugno di quello stesso anno, da parte del cardinale Carlo Borromeo, a partecipare alle Notti Vaticane, Curzio intrattenne un'assidua corrispondenza con

---

[5] Tra cui: *Decreta generalia in visitatione Comensi edita. Adiunctis item summorum pontificum sanctionibus; et Tridentini Concilij decretis, quae certis anni diebus, enunciari, euulgarique debent* (Vercelli, Gulielmum Molinum, 1579) **e** *Beatissimi martyris Eusebii episcopi Vercellensis vita, resq. diuinitus gestae* (Milano, Pacifico Pontio, 1581).

[6] Qui introdotto alle pp. 46-47.

[7] Si tratta di uno schema non petrarchesco e non tra i più frequentati nella lirica del XVI secolo.

[8] Per un approfondimento cfr. cap. V. 1. 5 *L'amore senile,* pp. 159-170.

[9] Per il poeta cfr. RIDOLFI 2001 e rinvii bibliografici.

la poetessa vicentina Maddalena Campiglia (1533 – 1595),[10] che gli dedicò la sua favola pastorale *Flori* (Vicenza 1588) e dispose nel testamento che i suoi scritti inediti fossero mandati a Orsatto Giustinian e Curzio Gonzaga perché li rivedessero prima di farli pubblicare. Di quest'ultimo ci sono pervenuti sonetti in sporadiche raccolte d'occasione di metà Cinquecento, la commedia *Gli inganni* (Venezia 1592),[11] il poema epico *Fidamante* (Mantova 1582, ma riedito nel 1591)[12] e le *Rime*, impresse a Vicenza nel 1585, confezionate dall'autore in persona e dedicate a Carlo Emanuele di Savoia. All'interno del volume è conservata una sezione di rime di corrispondenza, nella quale si attestano scambi con Lelio e Ippolito Capilupi, Giacomo Cenci, Diomede Borghesi, Torquato Tasso, Girolamo Muzio, Rinaldo Corso, ma non Girolamo Molin. Le *Rime* furono riedite a Venezia nel 1591, questa volta con dedica a Girolamo Conestaggio, e presentano sia un assetto strutturale differente sia un corposo numero di componimenti inediti. Anche nella riedizione, però, manca lo scambio lirico con il nostro.[13]

Non sono chiare le circostanze esatte che hanno portato alla conoscenza tra Gonzaga e Molin, forse mediata dalla comune vicinanza a Ercole Gonzaga. Il sonetto di Curzio, infatti, consiste in un invito al poeta veneziano a prender parte all'imponente iniziativa editoriale di stampo epicedico in memoria del cardinale Gonzaga, venuto a mancare nel 1563 in coincidenza dei lavori tridentini. L'operazione fu data alle stampe nel 1564 con il titolo *Componimenti volgari et latini di diversi et eccellentissimi autori in morte di Monsignore Hercole Gonzaga cardinale di Mantova, con la vita del medesimo descritta dall'auscitto academico invaghito.*[14] Come suggerisce la titolazione stessa, l'iniziativa prese forma soprattutto a partire dalla celebre Accademia degli Invaghiti, fondata nel 1562 da Cesare Gonzaga. Per quanto i *Componimenti volgari e latini* siano in gran parte redatti, in effetti, da membri dell'accademia, si attestano anche non pochi scritti di personalità esterne all'istituzione e molto vicini al sodalizio di Molin, tra questi: Bernardo Tasso, Benedetto Varchi, Lodovico Domenichi, Gian Mario Verdizzotti, Girolamo Fenarolo.[15] Nonostante Molin abbia risposto all'invito con il sonetto *Sì potess'io con novi privilegi* (n. 251), quest'ultimo non figura all'interno dei *Componimenti volgari e latini*. Le cause di una simile esclusione non sono chiare, ma non si può fare a meno di ipotizzare che forse Molin abbia voluto – come in altre circostanze – mantenersi anonimo o non comparire proprio. A margine, non sfugga che Curzio Gonzaga inviò la stessa richiesta di partecipazione poetica anche a Berardino Rota, che però la declinò adducendo una *recusatio* in nome dell'esclusività del lutto per la moglie (ROTA *Rime* 197), e a Luigi Tansillo, il quale per l'occasione compose due sonetti, anch'essi non confluiti nella raccolta per Ercole Gonzaga (TANSILLO *Rime* 307-308). In più, anche Diomede Borghesi si cimentò nella scrittura di un

---

[10] Per un approfondimento abbastanza recente sulla poesia di Campiglia demando a CHEMELLO 2003.
[11] GONZAGA *Gli inganni*.
[12] GONZAGA *Il Fidamante*.
[13] È invece incluso nel ms. H 41 della Biblioteca comunale Augusta di Perugia (qui ms. H), comprensivo di una raccolta di poesie di Curzio Gonzaga.
[14] Qui *Componimenti volgari e latini* 1564.
[15] Rispettivamente: B. Tasso sonetti *Chi domerà, Signor pietoso, questa*; *L'antico Alcide domator de' mostri*; *Hai pur d'Italia il più bel lume spento*; *In qual parte del ciel gli angeli eletti*; *Mentre del Mincio le vezzose Dive* e *Fra mille faci, che la Gloria ardea* (*Componimenti volgari e latini* 1564, cc. 32*r*-33*v* – i testi tassiani non sono inclusi nei suoi *Amori*); Benedetto Varchi sonetto *Dunque debbo io, ch'oso a gran pena andare* (*Componimenti volgari e latini* 1564, c. 37*r*-37*v*); Lodovico Domenichi sonetto *Tu, che non hai, com'io, scarse et nemiche* (*Componimenti volgari e latini* 1564, cc. 37*v*-38*r*); Gian Mario Verdizzotti sonetto *Vesti le rive tue d'atri cipressi* e *Gloriosa d'Alcide anima santa* (*Componimenti volgari e latini* 1564, c. 42*r*); Girolamo Fenarolo sonetto *S'arma la destra ardita, i figli horrendi* (*Componimenti volgari e latini* 1564, c. 42*v* – non incluso in FENAROLO *Rime*).

paio di sonetti, *Quel, che da legge al salso umido Regno* e *Benché Gonzaga illustre habbia la Morte,* sempre in morte del cardinale e ancora una volta assenti per ragioni ignote dall'operazione promossa da Curzio.[16]

In uno sguardo comparativo, tutti i sonetti epicedici per Ercole Gonzaga sono costruiti, sulla base di un richiamo onomastico, a partire dal mito di Alcide e propongono una sostanziale equivalenza tra l'eroismo dimostrato dall'Ercole mitologico e dall'Ercole cardinale di fronte alle mirabili imprese sostenute da entrambi. Il sonetto di Molin non fa eccezione e non è parco di lodi, per quanto consuete:

> pianger ben dee ché tanto ben perdeo,
> chiaro esempio d'eroi, principi e regi.
>
> Giustizia il resse e del valor suo pegno
> ne die' con l'opre, ond'ei vinse e confuse
> le fere e i mostri e n'era il mondo indegno. (vv. 7-11)

Di qualche interesse è l'ultima terzina:

> Chiamollo Iddio, ma le virtù rinchiuse
> dal cielo in lui ben scopro a più d'un segno
> ne' duo sacrati suoi nepoti infuse. (vv. 12-14)

Molin riconosce un barlume di sollievo, di fronte al dolore per la perdita del cardinale, nella convinzione che le sue qualità siano state trasmesse a due suoi nipoti *sacrati*. Il termine indica genericamente che i due nipoti erano 'consacrati', ma non fornisce ulteriori limitazioni semantiche. Si può pensare che, assunta anche l'importanza di Ercole Gonzaga, il poeta alluda forse ad una consacrazione cardinalizia. È opportuno provare a ragionare, almeno un poco, intorno alle possibili identificazioni. Ercole Gonzaga ebbe due fratelli e tre sorelle. Ebbe numerosi nipoti e, fra questi, solo quattro furono consacrati cardinali:

- **Giulio Feltrio Della Rovere** (Urbino 1533 – Fossombrone 1578), figlio della sorella Eleonora Gonzaga (1493 – 1550) e del marito Francesco Maria I Della Rovere (1490 – 1538).[17] Divenuto cardinale a soli quattordici anni per nomina papale nel 1547, fu vescovo di Urbino dal 1548 e dal 1560 vescovo di Vicenza;

- **Federico Gonzaga** (Mantova 1540 – 1565), figlio ultimogenito del fratello Federico II Gonzaga (1500 – 1540)[18] e Margherita Paleologa (1510 – 1566). Crebbe sotto la tutela dello zio Ercole Gonzaga e fu nominato cardinale nel 1563. L'anno successivo fu legato pontificio a Mantova, dove morì improvvisamente nel febbraio del 1565;

---

[16] BORGHESI *Rime*, c. 17*r-v*.

[17] Dalla loro unione nacque Guidobaldo II Della Rovere, per la cui possibile presenza nelle *Rime* di Molin rimando al cap. V. 6. 3 *Il trittico Della Rovere*, pp. 298-301.

[18] Elevato a primo duca di Mantova da Carlo V il 7 aprile 1521, fu anche capitano dell'esercito pontificio.

- **Francesco Gonzaga** (Palermo 1538 – Roma 1566) e **Gian Vincenzo Gonzaga** (Palermo 1540 – Roma 1591), figli di Ferrante I Gonzaga (1507 – 1557)[19] e della principessa Isabella di Capua (1510 – 1559). I due fratelli, sotto la protezione dello zio Ercole, compirono studi presso l'Università di Padova e divennero cardinali rispettivamente nel 1561 e nel 1578. Francesco Gonzaga fece parte, con il nome di Infiammato, dell'Accademia letteraria delle Notti Vaticane. Gian Vincenzo, prima di diventare cardinale, fu cavaliere dell'Ordine di Malta.

Il riferimento di Molin a due soli nipoti favorirebbe, ad una prima analisi, i due fratelli Francesco e Gian Vincenzo Gonzaga, che il poeta potrebbe aver conosciuto di persona dati i loro studi patavini. Tuttavia la precisazione *sacrati* lascia intendere che all'altezza del 1563-1564 i due nipoti avessero già preso gli ordini, ipotesi che infragilisce la validità dell'identificazione di Gian Vincenzo (a meno che il termine non si estenda anche al cavalierato di Malta). Inoltre la familiarità di Molin con la famiglia Della Rovere autorizza a pensare che il nostro possa riferirsi a Giulio Della Rovere, quasi sicuramente noto al poeta veneziano e, soprattutto, già cardinale dal 1547. Anche Giulio nei primi anni Sessanta doveva risiedere in terra veneta dal momento che nel 1560 aveva assunto il controllo del vescovado di Vicenza. A mio avviso, concludendo, è più probabile che Molin alludesse a Federico e Francesco Gonzaga, cugini e a quell'altezza recentemente nominati cardinali, ma soprattutto entrambi molto legati allo zio Ercole Gonzaga, loro protettore.

[19] Condottiero italiano, uomo di fiducia dell'Imperatore Carlo V (presso la cui corte si trasferì a soli sedici anni), fu nominato viceré di Sicilia dal 1535 al 1546 e fu governatore di Milano dal 1546 al 1554. Dal 1539 fu sovrano della Contea di Guastalla.

VI. METRICA E STILE: *QUALCHE CONSIDERAZIONE FORMALE*

L'ambiente gravitante attorno al cenacolo di Campo Santa Maria Formosa, da un punto di vista metrico-stilistico, si contraddistinse per un intricato intreccio tra fedeltà al modello petrarchesco – in continuità con la lezione di Bembo – e propensione ad un audace sperimentalismo formale. È opinione condivisa fra gli studiosi che il gusto concettistico del tempo vide i suoi migliori risultati nelle rime di Domenico Venier, Gabriele Fiamma e Luigi Groto; ma l'attenzione a virtuosismi retorici e innovazioni metriche trova riscontro, per quanto in toni più lievi, anche in quasi tutti gli altri sodali della *koiné* veniera.[1] Sulla scorta della tradizione critica mossa da Edoardo Taddeo e Francesco Erspamer,[2] in tempi recenti Jacopo Galavotti si è ampiamente soffermato sulle peculiarità metrico-sintattiche di questa stagione veneziana.[3] A margine di questi studi, mi propongo ora di avanzare qualche nuova considerazione intorno alle *Rime* di Girolamo Molin, nelle quali è ravvisabile sia un certo 'manierismo' formale[4] – in linea con gli usi veneziani del tempo – sia una certa impronta dellacasiana, nei termini di una *gravitas* di matrice morale.[5]
È buona prassi avviare questo tipo di discorso proponendo un ventaglio metrico dell'autore:

		Amorose	Morali	Politiche	Funebri	Spirituali	Vari Sogg.	Corrispondenza	Tot.
Sonetti		83	11	8	23	14	46	3	188
Canzoni		8	2	3	2	2	2	-	19
Ballate	Monostr.	10	-	-	-	-	-	-	17
	Polistrof.	6					1		
Madrigali		13	-	-	1	-	2	-	16
Canzonette		6	-	-	-	-	-	-	6
Capitoli		2	-	-	-	-	-	-	2
Sestine		1	-	-	-	1	-	-	2
Stanza		1	-	-	-	-	-	-	1
Tot.		130	13	11	26	17	51	3	251

[1] «Ma se la poesia del Fiamma [= Gabriele Fiamma] è ricca di "scherzi di parole", di ossimori e giochi verbali ormai al di là della codificazione bembiana di uno stile terso e misurato, la propensione per l'artificio formale è, dopo il Bembo, un orientamento di gran parte dell'ambiente veneto volto a preservare il proprio primato letterario aprendosi alle ragioni della sperimentazione stilistica e tonale» (cit. da G. M. ANSELMI, *Introduzione* in ANSELMI 2004, p. 27). Colgo l'occasione per segnalare l'abilità concettistica delle rime di Pietro Massolo, ancora inedite agli studi metrici e che avrei intenzione di approfondire in futuro. Parimenti, ritengo degni di segnalazione anche alcuni sonetti, di pronunciato gusto combinatorio, di Girolamo Musici. In ognuno di essi il poeta patavino introduce la presenza di un triplice acrostico, sempre in coincidenza con gli accenti di 1ª 6ª e 10ª (MUSICI *Rime*, cc. 10*r*-*v* e 15*r*).
[2] Alludo ai già più volte citati lavori di TADDEO 1974 e ERSPAMER 1983.
[3] Mi riferisco soprattutto alla ricerca dottorale di Jacopo Galavotti, rivolta alla metrica, sintassi e retorica della poesia veneziana di metà XVI secolo (GALAVOTTI 2018). Ma dello studioso voglio ricordare anche altre utili pubblicazioni: GALAVOTTI 2016; GALAVOTTI 2017; GALAVOTTI 2018bis e GALAVOTTI 2019.
[4] La categoria di 'manierismo' è quanto mai problematica da definire. Da ultimo rinvio a JOSSA 2006, pp. 37-46 e rispettivi rimandi bibliografici.
[5] «Dall'influenza del Della Casa non andarono immuni i poeti della generazione più vecchia. Se Bernardo Tasso si limitò a qualche vistosa imitazione […] senza peraltro riuscire a coglierne e utilizzarne le proposte più innovative, Girolamo Molin, soprattutto nell'arco estremo della sua esistenza, ne accolse, pur conservando al suo dettato una indiscutibile originalità, alcuni motivi tematici e formali» (cit. da ERSPAMER 1983, pp. 206-207).

Collocandone il repertorio in una prospettiva più ampia, se ne ricava un utile raffronto:

	Sonetti	Canzoni	Ballate	Madrigali	Canzonette	Capitoli	Sestine	Stanze	Altro
Petrarca *Rvf*	317	29	7	4	-	-	9	-	-
Bembo	161	21	7	10	3	5	2	-	2
Trissino	48	10	14	2	-	2	2	-	-
Della Casa	73	4	-	1	-	-	1	-	-
Venier	194	35	-	10	-	-	-	-	-
Molin	188	19	17	16	6	2	2	1	-
Zane	176	21		2[6]	-	-	1	-	-
Pietro Gradenigo	154	7	2	2	4	-	3	-	-
Giorgio Gradenigo	32	-	-	3	-	-	-	-	-
Bernardo Cappello	310	24	5	-	-	5	2	-	-
Girolamo Fenarolo	94	9	2	26	-	-	2	33	1

Molin scelse di cimentarsi con quasi tutte le modulazioni più consuete alla lirica cinquecentesca – per quanto all'appello manchino comuni forme extra-petrarchesche quali sirventesi, egloghe ed epigrammi. Circoscrivendo lo sguardo alla tipologia metrica, si avverte una generale continuità con il modello non tanto di Petrarca bensì di Bembo e, come si dirà meglio più avanti, di Trissino. Riserva qualche maggiore sorpresa il confronto tra gli usi di Molin e quelli dei rimanenti membri della sua cerchia amicale. Per quanto Domenico Venier sia stato giustamente indicato come il massimo interprete di un'artificiosità stilistico-retorica, colpisce la sua scelta di limitare il proprio repertorio esclusivamente a sonetti, canzoni e madrigali. E su questa scia si collocano, di fatto, anche poeti come Giacomo Zane,[7] Giorgio e Pietro Gradenigo, Girolamo Fenarolo e altri. Bisognerà dunque ammettere diverse sfumature di sperimentalismo e sensibilità metrica, rivolte talora alla tipologia formale in sé e talvolta a vertiginosi *escamotages* retorici.[8] Ad ogni modo all'interno del gruppo veniero – restringendo la campionatura ai suoi esponenti principali – Molin dà l'impressione di essere stato colui che più si divertì a spaziare tra le varie forme metriche, talvolta ricorrendo anche a soluzioni innovative e inedite. In questa sede, rinunciando intenzionalmente a meticolose analisi di tipo prosodico,

[6] Solo 2 in Appendice.

[7] Tuttavia voglio almeno ricordare la fitta trama correlativa che connota la geometrica composizione del libro di *Rime* di Zane (RABITTI *Introduzione* in ZANE *Rime*, pp. 37-43); ma valgono anche le precedenti considerazioni del capitolo di E. TADDEO *Giacomo Zane tra astrattezza e realtà* in ID. 1974, pp. 99-117 (spt. pp. 101-106).

[8] Tra i risultati più estremi di questa stagione, meritano di essere ricordati due sonetti di Bastiano da Montefalco, oggi quasi sconosciuto, e di cui offro trascrizione: «Se *pensoso pensando* in que' *pensieri*, / io non *pensassi*, che *pensando* io *penso*, / *pensarei* col *pensar* sì come io *penso*, / *pensando* nel *pensar* miglior *pensier*. // Ma quando *penso pensando* a i miei *pensieri*, / che a forza col *pensier pensando* io *penso*, / *pensoso* nel *pensar*, col *pensier penso*, / de mai *pensar pensando* altri *pensieri*. // Così *pensoso* col *pensier pensando* / nel *pensar pensarò*, che chi ben *pensa*, / *pensando* ben conduce i suoi *pensieri*. // Ma s'io *pensassi* col *pensier pensando* / conoscer che *pensier* mia Diva *pensa*, / *pensarei* col *pensar* mutar *pensieri*» e «Se *pensoso pensando* in que' *pensieri* / io non *pensassi* che *pensando* io *penso* / *pensare* col *pensar*, sì com'io *penso*, / *pensando* nel *pensar* miglior *pensieri*. / Ma quando *penso pensando* a i *pensieri* / che a forza col *pensier pensando* io *penso* / *pensoso* nel *pensar*, col *pensier penso* / de mai *pensar pensando* altri *pensieri*. // Così *pensoso* col *pensier pensando* / nel *pensar pensaro*, che chi ben *pensa* / *pensando* ben conduce i suoi *pensieri*. // Ma s'io *pensassi* co'l *pensier pensando* / conoscer che *pensier* mia diva *pensa* / *pensarei* col *pensar* mutar *pensieri*» (in MOLZA *Ninfa tiberina*, c. 8*r-v*).

rimico e sintattico,[9] ci si propone invece di riflettere intorno ad alcuni usi metrici peculiari, e a volte insoliti, della sua scrittura e del suo contesto.

VI. 1 *Appunti intorno al modulo correlativo*

L'acme letterario di questa ricerca virtuosistica, ovvero il «cuore dello sperimentalismo veneziano»,[10] è comunemente identificata nel fascino per uno schema additivo di *rapportatio* e di geometrica ripresa interna. In realtà, la correlazione in sé consiste in un artificio retorico già presente in alcuni componimenti di Petrarca e risulta ampiamente attestato anche nel successivo ambiente cortigiano quattro-cinquecentesco. Pare, però, incontrare il suo massimo sviluppo proprio nella Venezia di metà XVI secolo, favorito anche da un attento recupero della tradizione medioevale latina, come ha giustamente suggerito Galavotti,[11] e della fortunata circolazione cinquecentesca dell'*Anthologia Planudea*.

Il sonetto si rivelò la soluzione metrica ideale in cui far confluire sofisticati giochi retorici come virtuosismi sintattici, ricercate corrispondenze ed esasperate *elencationes*.[12] Nell'ambiente lagunare, già agli occhi dei contemporanei, i sonetti correlativi di Domenico Venier assunsero presto una funzione esemplare, per quanto anticipati già da alcuni esperimenti di area

---

[9] Per le quali demando ai citati e ben fatti lavori di Jacopo Galavotti.

[10] L'espressione è di GALAVOTTI 2018, p. 416.

[11] Infatti «Orazio Toscanella, nel suo manualetto di metrica latina *Arte metrica facilissima* del 1567 affianca il cosidetto *Epitaffio di Virgilio* proprio al più celebre sonetto di Venier, per esemplificare la figura dei *versus rapportati* che lui chiama "corrispondente", provando che la familiarità tra i due testi, in cui con due diverse lingue viene condotta la stessa operazione linguistica, era senz'altro avvertibile» (cit. da GALAVOTTI 2018, pp. 438-439). Per il passo di Toscanella cfr. TOSCANELLA *Arte metrica,* c. 46*r-v*. Per la strategia retorica della *rapportatio* rimando anche a FUCILLA 1956; ALONSO 1971 e POZZI 1984, pp. 112-123.

[12] Per uno studio recente: MAGRO – SOLDANI 2017 (soprattutto i capitoli 4, *L'età dei petrarchismi* alle pp. 67-94 e 5, *Il sonetto tra manierismo e barocco* alle pp. 95-118). Luigi Groto è comunemente indicato dalla critica come il rappresentante più emblematico di sonetti esasperatamente elencativi e nominali, di gusto fortemente manieristico-virtuosistico. Voglio però almeno ricordare un pressoché ignorato componimento di Lodovico Pasquali (Cattaro 1500 – 1551), poeta dalmata attivo in area veneziana: «Hor ardo in ghiaccio, et hor ne 'l foco tremo, / hor voglio pace, hor guerra, hor odio, hor amo, / hor cerco honor, et hor me stesso infamo / hor spando l'ali al ciel, et hor le premo. // Hor mi rallegro, hor doglio, hor spero, hor temo, / hor tenebre vorrei, hor luce bramo, / hor non rispondo, hor chi non m'ode chiamo, / hor il mio ben è colmo, et hor è scemo. // Hor del mio stato mi lamento, hor godo, / hor celo, hor scopro quel ch'il cor mi strugge, / hor son contento, hor per me sdegno rodo. // Hor fuggo ogn'un, hor seguo chi mi fugge, / hor biasmo la mia impresa, et hor la lodo / sì stranamente Amor il cor m'adhugge» (PASCALE *Rime* 29). Il sonetto è pressoché sconosciuto agli studi metrici e, appartenendo alla prima metà del secolo, meriterebbe invece di essere considerato per la sua datazione alta.

napoletana.[13] In ogni caso, tra i più famosi e apprezzati scritti del veneziano è impossibile non ricordarne uno in particolare:[14]

> Non punse, **arse** o *legò*, stral, **fiamma**, o *laccio*
> d'Amor giammai sì duro, e **freddo**, e *sciolto*
> cor, quanto 'l mio ferito, **acceso**, e *'nvolto*,
> misero, pur nell'amoroso *impaccio*.
>
> Saldo e **gelido** più che marmo e **ghiaccio**,
> *libero e franco* io non temeva stolto
> piaga, **incendio**, o *ritegno*, e pur m'ha colto
> l'arco, **l'esca**, e *la rete*, in ch'io mi giaccio.
>
> E trafitto, e **distrutto**, e *preso* in modo
> son, ch'altro cor non apre, **avvampa**, o *cinge*
> dardo, **face**, o *catena* oggi più forte.
>
> Né fia, credo, che 'l sangue, il **foco**, e 'l *nodo*,
> che 'l fianco allaga, e **mi consuma**, e *stringe*,
> stagni, **spenga**, o *rallenti* altri che morte.

Il componimento si articola attorno ai tre elementi base della lirica amorosa (*strale*, *fiamma*, *laccio*), di verosimile suggestione petrarchesca,[15] riproposti quasi sempre nel medesimo ordine di apparizione. Accolto fin da subito con grande entusiasmo, il testo vide il suo esordio a stampa nel 1550, cui seguirono numerose altre ristampe in florilegi successivi.[16] Il sonetto venne preso esplicitamente a modello, con un'intenzione imitativa, da Girolamo Parabosco in *Da gli occhi, dal bel viso, e dal bel petto*, nella cui terzina conclusiva l'ipotesto emerge con chiarezza:[17]

> *Questo stral, questo foco, e questo laccio*
> così acuto, cocente, e così forte,
> serbate a cor più dur, freddo, e fugace. (vv. 12-14)

Il testo è incluso all'interno dei *Diporti*, impressi sempre nel 1550, e il proposito emulativo dell'autore si accompagna ad un vero e proprio encomio per la scrittura di Venier:

---

[13] Mi riferisco per esempio al sonetto *D'un sì bel foco e d'un sì nobil laccio* (: "impaccio": "ghiaccio") (TANSILLO *Rime* 11). Il sonetto del napoletano è interamente costruito sull'eco di *Rvf* 134, soprattutto intorno alla metafora del fuoco e del laccio. Ritengo che, sempre in area partenopea, sarebbe però opportuno verificare l'influenza della coeva lirica spagnola di Garcilaso de la Vega (1500 – 1536), attivo a Napoli dal 1522. Nelle sue rime, mosaico di suggestioni petrarchesche e sannazariane, non mancano infatti artifici combinatori quasi identici ai successivi risultati di Tansillo e Venier. Demando ad un futuro momento il compito di indagare più adeguatamente le connessioni, databili agli anni Trenta, tra i virtuosismi stilistici della lirica spagnola e napoletana.

[14] VENIER *Rime* 144; dello stesso merita di essere ricordato anche il sonetto, molto simile nell'impianto compositivo, *M'arde, impiaga, ritien, squarcia, et preme* (VENIER *Rime* 148). Con lo scopo di rendere evidente il meccanismo correlativo ho proceduto a marcare in tre distinte modalità i tre elementi chiavi attorno a cui è costruito il testo.

[15] Cfr. *Rvf* 271, 13 «et *rotto* 'l *nodo*, e 'l **foco** à **spento** et *sparso*» (miei i corsivi e i grassetti).

[16] Per la prima apparizione: *Libro terzo delle rime di diversi* 1550, c. 198*r*.

[17] Oltre che nei *Diporti* (III giornata, *Poesie*, pp. 301-302), il testo è pubblicato anche in PARABOSCO *Rime*, c. 35*r*.

Questo sonetto è fatto a similitudine, et imitatione di que' due vostri [= di Venier] rarissimi, et bellissimi, fra i sonetti maravigliosi; l'uno dei quai incomincia *Non punse, arse, legà, stral, fiamma, o laccio* e l'altro *Qual più saldo, gelato, e sciolto core*. I quai Sonetti bastano a farvi conoscere dal mondo per quel raro, et nobile spirto che siete.

Il fatto che le date di pubblicazione coincidano fra loro impone necessariamente di retrodatare l'elaborazione del componimento di Venier e lascia pensare che la sua iniziale fortuna si debba ricondurre ad una vivace circolazione manoscritta locale, secondo una modalità di fruizione letteraria assai consueta all'epoca. Anni dopo, anche Luigi Groto volle omaggiare il proprio maestro con il sonetto *Col bel, vivi, aurei, ciglio, occhi, capelli*, accompagnato da un'imprescindibile, quanto interessante, dichiarazione d'intenti:[18]

Fecesi questo Sonetto di tre corrispondenze perpetue per imitar di lontano il Sonetto del Cla.mo Domenico Venier: "Non punse, arse, legò, stral, fiamma, e laccio".[19] La qual'imitatione non fu concorrere, sì come non concorre con Virgilio, o con Tullio chi cerca d'imitar quello, o questo, ma gli approva per Autori prencipi della lingua, e dignissimi d'essere imitati.

Un altro caso di esplicita riscrittura, ancora poco noto agli studi ma alquanto singolare, è conservato fra le rime del poeta Marco Thiene, molto vicino all'ambiente di Alvise Corner e Ruzante:[20]

A la someggia de quel del Segnor Domenego, che dise: *Non punse, arse o legò, stral fiamma, e lacio*.

La chaucchia, el sogatto, e 'l fogaron,
che me parla, me liga, e che me scotta
m'ha forò, tolto el fio, la pelle cotta,
che a sbuto, ho rotto gi vossi, a son carbon.

Se 'l chiò, la soga, e 'l vivo sbrasaron
n'inse, n'armolla, no smorza, sta botta
a vago fuora, a m'abampo, e si ho rotta
la cora, arso el cuor, ferio el polmon:

chi dirà, ch'un sostrato, un groppo, un fuso
no s'asmorzasse, rompesse, e spontasse:
in la giazza, in lo fuogo, e in t'una pria.

Mo se'l cancaro vuol, ch'an gioetta, e sbiasse
sto brusor, sto frachasso, e sta feria,
tuo gia tuorcholi, e frezze: et fuogo al buso.

---

[18] Per il sonetto cfr. GROTO *Rime* I. 4; per la dichiarazione cfr. GROTO *Rime* I, p. 22. Segnalo che, in rapporto al sonetto di Venier, è comune la rima in *-olto* (e rispettivi rimanti "sciolto": "[in]avvolto": "stolto").

[19] Ho mantenuto a testo le varianti testuali trascritte da Groto, per quanto differiscano dal testo di Venier.

[20] Per il testo e il paratesto cfr. MAGANZA *Rime*, vol. I, c. G4*r*. Segnalo di aver sciolto le abbreviature presenti nel testo. Alcune precisazioni linguistiche: v. 5 *soga* = *fune*; v. 12 *sbiasse* = *masticar*.

Il sonetto fu raccolto nelle *Rime,* a cura di Maganza, che videro la luce nel 1558 e godettero di un discreto numero di ristampe negli anni successivi.[21] Il sonetto si dovrà ascrivere (probabilmente) agli anni Cinquanta e non è inverosimile che lo stesso Venier fosse a conoscenza di questa traslitterazione "rustica" del proprio scritto, assunti gli interessi dialettali del *milieu* veniero e l'ammirazione che in più occasioni il poeta-pittore ebbe modo di dimostrargli.[22] Se l'archetipo lirico è esplicito, rimane invece incerto l'intento di Tiene, che provvide ad includere il sonetto in una sezione testuale dedicata a riscritture di celebri componimenti.[23] Il testo dialettale potrebbe rappresentare un raffinato tentativo di restituire, in lingua pavana, il virtuosismo di Venier assimilandone perfettamente le cifre essenziali quali l'andamento ternario e la correlazione di tre elementi chiave dichiarati, in elenco, nel verso di apertura. L'operazione sarebbe coerente con le ambizioni della coeva poesia in lingua veneziana, determinata a dimostrare la spendibilità del dialetto anche nei confronti delle più complesse soluzioni metrico-stilistiche del proprio tempo.

Un'ingegnosità sommatorio-correlativa si rintraccia pure nelle *Rime* di Molin, per quanto – bisogna ammetterlo – sempre in forma meno audace. Talvolta la *rapportatio* può ridursi ad un numero circoscritto di versi:

- E la cagion de i *ben* nostri e dei **mali**
move da stella in noi *cortese* e **dura** (MOLIN *Rime* 24, 7-8)

- ché tuo *strale* o **facella**
non *punse* od **arse** mai donna sì bella (MOLIN *Rime* 88, 47-48)

- *L'aura* soave e l'acqua fresca e viva,
che dolce *spira*, e l'**erbe** impingua e i <u>fiori</u>
tenere e verdi e di sì <u>bei colori</u> (MOLIN *Rime* 133, 1-3)

- tu la *lingua* e **l'ingegno**
snoda e m'**avviva** sì ch'io nulla taccia (MOLIN *Rime* 143, 15-16)

- Così di TUTTO *tema* e TUTTO **gelo**,
TUTTO *speme* divengo e TUTTO **foco** (MOLIN *Rime* 181, 9-10)

Più significativi sono invece quei sonetti di tipo interamente correlativo e di cui offro un esempio:[24]

Fra molti *lacci*, Amor, per te già *tesi*
e molte **fiamme** a pormi avinto in **foco**
preso **avampai** più volte, or molto or poco,
ma *sciolto* e **freddo** al fin me ne difesi.

---

[21] Con lo pseudonimo di Magagnò tra il 1558 e il 1589 pubblicò quattro volumi di rime dialettali.

[22] Per esempio a Venier sono dedicati almeno due componimenti "rustici" di lode: *Se ben te t'arecuor di Magagnò* e *Pover'hom, che n'hà pan, no vin, no sale* (in MAGANZA *Rime*, vol. I, cc. cc. B1*r*-B4*r* e F8*r*-G1*v*).

[23] Tra gli autori oggetto di una riscrittura si attestano classici come Petrarca, ma anche contemporanei come Lodovico Ariosto e Giulio Camillo (in MAGANZA *Rime*, vol. I, cc. G2*r*-I7*v*).

[24] Per quello a testo cfr. MOLIN *Rime* 8. Altri casi in MOLIN *Rime* 53 e 68.

Ben mi *cinse legame* e **calor presi**
da **raggio**, ove più *stretto* ognor **m'infoco**,
che *rotto* o **spento** mai per tempo o loco
non sia, sì *m'allacciai* così **m'accesi**.

E fu forza e voler di ferma stella
che di par teco mi *distrinse* e **arse**
a *nodo* e **fiamma** sì leggiadra e bella,

così suol volontario cor *legarse*
e **arder** sempre e voi ne lodo e quella
che per Idolo mio dal ciel qui apparse.

A fronte dell'artificio strutturale, il testo si può leggere come un'esercitazione retorico-stilistica sulla scorta del precedente veniero, con il quale non condivide però significativi richiami di tipo rimico né lo schema metrico. Inoltre, la tessitura del sonetto moliniano vanta una trama meno sofisticata, a partire dalla presenza di due soli perni concettuali. D'altra parte sarebbe a mio avviso riduttivo – se non quasi semplicistico – limitarsi a considerare il prodromo veniero quale unico modello di riferimento possibile. *Non punse, arse o legò, stral, fiamma, o laccio* fu il sonetto correlativo più celebre ed emblematico di metà secolo, ma non fu certo l'unico degno di nota. Si dovrà, per tanto, considerare e ammettere un probabile dialogo pure con altri sonetti di uguale impianto artificioso, redatti (o per lo meno editi) in quello stesso periodo a Venezia. Per ragioni di brevità, in questa sede mi limiterò a citarne solo alcuni:[25]

NICOLÒ TIEPOLO in ANSELMI 2004, p. 111:[26]

Spento era già **l'ardore** e *rotto il laccio*
ch'ebbi tanti anni al cor dentro e d'intorno,
ed a me *sciolto* omai facea ritorno
l'antico freddo adamantino ghiaccio;

or, non so come, a l'amoroso *impaccio*,
stolto, a gran passi i' pur anco ritorno,
ed a me stesso più di giorno in giorno
raccendo il foco e *le catene allaccio*.

Sento i primi pensier a mille a mille
rinascer dentro e riportarne seco
caldo desir, speme tenace e *salda*.

Questi sono *i legami* e **le faville**
ch'io m'avrò, lasso, ovunque i' vada meco:
sì mi rilega Amor, **sì mi riscalda**.

LODOVICO PATERNO *Rime*, p. 222:

Mi punge, *annoda*, e **arde** a parte a parte
stral, *nodo* e **fiamma**: or più parlar non oso,
né fuggire, apparire o starmi ascoso
giova, con ogni industria, ingegno e arte.

Egli che squarcia, *prende* e **'n cener parte**,
non mi die' modo alcun, pace o riposo
fin che m'ebbe il cor punto, *stretto* e **roso**,
onde tronchi ho vergato, arene e carte.

Trafitto dunque, *avvinto* ed **arso**, ho frutto
di ciò fatal, ch'io piango, grido e mostro
la ferita, *il tumore* e 'l **rogo** mio.

Sanguigno, *negro* e **'ncenerito** in tutto
non più sembro huom ma fera, anzi un gran mostro,
tanto l'arco, *la rete* e **'l solfo** è rio.

---

[25] L'uso dei corsivi e dei maiuscoletti è mio. Per le stampe cinquecentesche e il manoscritto di Mezzabarba, la trascrizione è diplomatica.

[26] Nell'attacco è forte la memoria del già citato *Rvf* 271, 13 «et *rotto* 'l *nodo*, e 'l **foco** à **spento** et *sparso*», tanto più che l'attacco di *Rvf* 271 conserva una parola chiave comune («L'*ardente* nodo ov'io fui d'ora in

VITTORIA COLONNA *Rime amorose* 49:

M'arde ed **aghiaccia** Amor, *lega* ed impiaga;
or **foco**, or **neve**, or *laccio*, or stral m'offende,
ma gli occhi, il petto, il crine la mi prende
con modo tal che d'ogni mal m'appaga.

Anzi, fa che non sia mortal la piaga,
che 'l **foco** non consumi onde s'accende
il *nodo*, i membri ancor fratti non rende,
che pur del **freddo** umor sia l'alma vaga.

E sì dolce è **l'incendio**, e grato il **ghiaccio**,
i legami soavi, il dardo ameno,
che giova piaga, **ardor**, *prigion* e **gielo**;

ond'io felice avolta al vago *laccio*
gelido, vulnerato e **d'ardor** pieno,
ringrazio il Fato, Amor, Natura, il Cielo.

GASPARA STAMPA *Rime* 27:[27]

Altri mai **foco**, stral, prigione o *nodo*
sì vivo e acuto, e sì aspra e sì stretto
non **arse**, impiagò, *tenne e strinse il petto*,
quanto 'l mi' **ardente**, acuto, acerba e sodo.

Né qual io moro e nasco, e peno e godo,
mor'altra e nasce, e pena ed ha diletto,
per fermo e vario e bello e crudo aspetto,
che 'n voci e 'n carte spesso accuso e lodo.

Né fûro ad altrui mai le gioie care,
quanto è a me, quando mi doglio e sfaccio,
mirando a le mie luci or fosche or chiare.

Mi dorrà sol, se mi trarrà d'impaccio,
fin che potrò e viver ed amare,
lo *stral* e 'l **foco** e la prigione e 'l laccio.

ALESSANDRO LIONARDI *Rime*, c. 22*r*:

Spento parea **l'ardor**, e 'l nodo sciolto
et rotte le catene, i lacci, et gli hami
morte nel cor le frondi et secchi i rami
ove da reti, e *stral* d'amor fui colto;

quand'un soave sogno quel bel volto
c'hor piu che mai conven c'honori et ami,
mostrommi tal, ch'anchor da quei legami
ch'avinto mi tenean, fui cinto, e 'nvolto;

et raccese le **fiamme**, e stretto il nodo,
et verde incominciò l'amata fronde
produr radici in me tenaci et vive.

Et ingannato, lasso, in novo modo
vado cercando quel ch'altri m'asconde,
et l'alma come suol, in **foco** vive.

ANTONIO MEZZABARBA in ms. Marc. It. IX, 174 (= 6283), c. 172*v*:[28]

L'empio laccio, el fier *strale* e l'aspro **foco**
onde io legato fui, *ferito* e preso,
da prima in libertà mi ebber sì offeso,
che ancor in servitù mi moro e **coco**.

Ti paion forse, Amor, tormento poco
l'incendio, il *colpo*, il giogo onde io son preso,
che hai nova **esca**, novo *arco* e rete teso
dubitando che io fuga a cangiar loco?

Non basta assai, che una tal *piaga* porte
fissa nel cor e che arda in cotal modo
stretto, che solo aitar mi possa morte?

Lasciami in pace omai finir mia sorte,
piegato, **arso**, priggion, che io sol ne godo
dolcezza amara a un **foco**, a un *dardo*, a un nodo.

La critica ha manifestato in passato grande interesse per il testo di Venier, ma non mi risulta abbia ancora approfondito il rapporto (e i debiti di influenza) tra il sonetto veniero e i coevi risultati lirici, di cui si è offerto in questa sede solo una parziale campionatura. Il fatto che sia

hora»). Parimenti l'*explicit* ricorda il verso conclusivo della canzone *Rvf* 105, 90 «chi 'n punto m'agghiaccia et *mi riscalda* (: risalda)».

[27] Anche nel sonetto *Arsi, piansi, cantai; piango, ardo e canto* (STAMPA *Rime* 26).

[28] Non incluso in MEZZABARBA *Rime*.

Paterno sia Stampa – che assunsero dichiaratamente il veneziano a maestro di riferimento – si servano di parole base quasi identiche a quelle di Venier (*stral*, *fiamma*, *nodo*) autorizza a supporre un legame in qualche modo diretto. Meno chiara è invece la relazione che intercorre tra *Non punse, arse o legò, stral, fiamma, o laccio* e il sonetto di Nicolò Tiepolo († Venezia 1551), di una generazione più vecchio di Venier ma frequentatore dei medesimi ambienti. Il testo di Tiepolo, non esente da un folto intarsio petrarchesco, condivide con quello di Venier l'andamento metrico (ABBA.ABBA.CDE.CDE) e, sempre nelle quartine, un'identica sequenza di rimanti ("laccio": "ghiaccio": "impaccio").[29] Quello di Tiepolo propone, in termini generali, un'articolazione meno elaborata: manca, invero, il terzo elemento correlativo ed è più elementare nella disposizione interna dei componenti. Qualche dubbio sorge in merito ad un dato cronologico. La pubblicazione del sonetto di Tiepolo apparve per la prima volta nel 1545 – con erronea attribuzione a Pietro Barignano – nelle *Rime di diversi* a cura di Lodovico Domenichi (a p. 26); e dunque precede di cinque anni la pubblicazione di quella di Venier. Indubbiamente, si potrà sostenere l'ipotesi che, all'altezza della metà degli anni Quaranta, Venier potesse aver già redatto il proprio scritto; ma rimane quanto meno opportuno chiedersi se non possa essere stato Tiepolo, invece, ad anticipare in qualche modo Venier.[30]

Le stesse perplessità affiorano anche nel caso del sonetto *Spento parea l'ardor, e 'l nodo sciolto* del padovano Alessandro Lionardi, dato ai torchi nel 1547.[31] Come già quello di Tiepolo, anche il sonetto del patavino si compone sostanzialmente di due soli elementi correlativi, introdotti al v. 1.[32] Inoltre pure il testo di Lionardi vanta il medesimo profilo metrico di Venier e ne condivide anche due rime (con rispettive sequenze rimiche): *-olto* ("sciolto": "colto": "'nvolto") e *-odo* ("nodo": "modo"). Simili incertezze circa i rapporti di influenza riguardano altresì anche il sonetto di Mezzabarba, escluso dalla pubblicazione delle sue *Rime* nel 1536, di incerta datazione e attestato solo in un testimone manoscritto. La vicinanza con quello di Venier è supportata dalla pressoché conforme costruzione complessiva, oltre che dal recupero di due rime comuni, poste sempre nelle terzine (*-orte* e *-odo*). Una prossimità rimica, circoscritta alle quartine, lega il sonetto di Mezzabarba anche con quello di Molin: identica è la sequenza rimica in *-oco* ("foco": "poco": "loco") e simile la rima *-eso* ("preso": "teso") di Mezzabarba con *-esi* ("presi": "tesi") di Molin.

Concludendo, il successo di questo modulo correlativo trova ulteriore riscontro anche nella sua permeabilità in componimenti non costruiti interamente intorno a questo artificio. Un esempio è offerto dal sonetto posto in apertura delle *Rime* (1583) di Pietro Gradenigo:[33]

> Lo strale, il **foco**, e 'l *laccio*, onde *m'avinse,*
> **arse**, e piagommi Amor, io scrivo e canto
> e gli occhi vaghi, e 'l caro viso santo
> di lei, ch'in dolce servitù mi strinse.

---

[29] Ma non si dimentichi che la sequenza è già in *Rvf* 134 ai vv. 2, 4, 6, 8 ("ghiaccio: "abbraccio": "laccio": "impaccio").

[30] Segnalo che l'esperienza lirica di Tiepolo si conosce poco e, soprattutto, non esistono studi sulla sua possibile influenza rispetto alla lirica veneziana di metà secolo.

[31] Lionardi fu senz'altro in contatto con Venier, dedicatario di due suoi sonetti: *Saggio Venier; qualunque hoggi fra nui* (: vui: cui: altrui) (LIONARDI *Rime*, c. 42*v*) e *Saggio Venier; il cui famoso e chiaro* (LIONARDI *Secondo libro delle Rime*, c. 39*r*). Del primo non sfugga l'interessante sequenza rimica arcaizzante.

[32] Forse è irrilevante, ma non sfugga che al v. 4 compare anche lo *stral d'amor*, centrale poi nel sonetto di Venier.

[33] P. GRADENIGO *Rime*, c. 1*r*.

E come al cor la bella Imagin pinse,
ch'a l'alma errante mia piacque cotanto,
ch'amando vissi poi molt'anni in pianto
di speranza e desir, ch'al fin s'estinse:

onde perduto havendo il piu bel fiore
de la mia vita, hor colgo amaro frutto
per guidardon d'una amorosa fede:

Quinci danno, e vergogna del mio errore,
lasso, mi preme, e me ne pento in tutto,
poscia che 'l senso à la ragion pur cede.

La trama correlativa, di chiara matrice veniera, pertiene solo ai vv. 1-2, costruiti intorno ad una disposizione chiastica dei tre elementi (*strale-foco-laccio-avinse / arse-piagommi*), turbata però dalla scelta insolita (e disarmonica) di spezzare la serie verbale con un'inarcatura.

VI. 2 *Il fascino delle origini*

Uno degli aspetti più intriganti del fermento culturale lagunare di inizio secolo corrisponde alla vivace attenzione nutrita nei riguardi della poesia delle origini, intesa sia come tradizione lirica anteriore a Petrarca sia come esperienza poetica occitanica.[34] Relativamente a quest'ultima, è già ben nota la predilezione nutrita da Pietro Bembo. Il cardinale non solo collezionò e consultò un discreto numero di codici trobadorici,[35] ma intorno al 1530 andava anche allestendo una raccolta di «tutte le rime de' poeti provenzali insieme con le loro vite», come afferma lui stesso in una lettera ad Antonio Tebaldeo (datata 12 novembre 1530). Il progetto, tuttavia, non vide mai la luce.[36] Qualche anno dopo, Domenico Venier mise a disposizione di Lodovico Castelvetro e Gianmaria Barbieri[37] il proprio *Donat proensal* affinché gli amici lo traducessero e lo includessero nell'edizione di poesie provenzali che avevano in animo di allestire.[38] L'iniziativa avrebbe dovuto essere data ai torchi nel 1552, ma nemmeno questa si concretizzò, per cause a noi sconosciute.

---

[34] Per quest'ultima rimane ancora valido DEBENEDETTI 1995.

[35] Nel dettaglio: ms. K (Parigi, BN, fr. 12473); ms. O (Vat. Lat. 3208); ms. D (Modena Estense, α R. 4.4); H (Vat. Lat. 3207). Vide E (ms. Parigi, BN, fr. 1749) e forse A (ms. Vat. Lat. 5232, in possesso di Aldo Manuzio). Per uno studio si veda PULSONI 2000 e rimandi bibliografici.

[36] BEMBO *Lettere*, vol. III, p. 199. Del progetto bembiano rimane però la preziosa testimonianza di un passo dei *Marmi* del Doni dove, oltre a riportare la *vida* di Daniel, si trascrivono le prime tre stanze della sestina *Lo ferm voler quel cor m'intra*, con traduzione di Bembo (DONI *I marmi*, vol. II, pp. 543-546).

[37] Barbieri (Modena 1519 – 1574) possedette un manoscritto, oggi perduto, noto come il *Libro siciliano*, dal quale trascrisse nel suo trattato *L'Arte del rimare* quanto sostanzialmente conosciamo della lirica siciliana non toscanizzata. È, inoltre, autore della canzone *Pioggia d'un bel pensier nell'alma mia*, tessuta «a la maniera de' Provenzali», di sei coblas unissonans a schema AbCDEFgH (*Rime di diversi* 1565, vol. I, cc. 92*r*-93*r*).

[38] Inoltre nel ms. Ambrosiano D 465 inf., di Gian Vincenzo Pinelli, a c. 306*r-v* si leggono le «regole delle desinenze etc. nelle poesie / di piere daluerne poeta provenzale / osservate dal Veniero», schede metriche relative alle prime undici canzoni (oltre a Peire d'Alvernhe si annoverano anche quattro canzoni di Peire Rogier) del ms. provenzale K, appartenuto a Bembo.

In realtà, ai fini della nostra indagine, è più significativo indugiare un poco sul fascino esercitato dalla lirica italiana pre-petrarchesca (fino a Cino da Pistoia) databile, di fatto, agli stessi identici anni della vera e propria canonizzazione di Petrarca per mano di Bembo.[39] In effetti, l'elezione dei *Fragmenta* a modello linguistico non si rivelò affatto incompatibile con la parallela riscoperta – *in primis* promossa da parte dello stesso cardinale – della poesia del XIII secolo.[40] Alla biblioteca di Bembo appartenevano, invero, almeno due preziosi codici: l'attuale Vat. Lat. 3213, derivato dalla *Raccolta Aragonese*;[41] e il Vat. Lat. 3214,[42] trascritto a Bologna nel 1523 e copia di un testimone di proprietà di Giulio Camillo.

Negli stessi anni, pure Trissino coltivò analoghi interessi duecenteschi e dovette possedere non pochi codici di rime antiche, a partire dal perduto antigrafo dell'attuale ms. 177 della Biblioteca Universitaria di Bologna, trascritto per mano di Barbieri. In più il vicentino soggiornò prima a Roma, dove probabilmente entrò in contatto con Angelo Colocci,[43] e poi a Firenze, dove frequentò invece l'ambiente degli Orti Oricellari, scenario in cui prese forma anche la *Giuntina di Rime antiche* del 1527, sulla quale torneremo.[44] Inoltre, intorno al primo decennio del secolo, Trissino riscoprì anche il *De vulgari Eloquentia* dantesco, di cui avanzò lui stesso un volgarizzamento dato ai torchi nel 1529.[45] Infine, nella sua *Poetica* non mancano numerose citazioni di passi lirici guittoniani di cui non esistono attestazioni altre se non le sue, aspetto che autorizza ad ipotizzare che fosse in possesso di manoscritti dell'aretino oggi andati perduti.[46]

Forse sulla scia di Bembo e Trissino, anche Domenico Venier manifestò una simile inclinazione antiquaria, con un occhio di riguardo soprattutto per la scrittura di Guittone d'Arezzo,[47] poeta che probabilmente conobbe per il tramite dell'odierno ms. Laurenziano Redi 9.[48] Un altro appassionato raccoglitore di lirica antica, e intimo amico di Venier, fu il bolognese

---

[39] Molto utili per il discorso sono le considerazioni di VELA 2018.

[40] Bembo nelle *Prose* lamentò, per il tramite della voce di Federico, la carenza di informazioni sulla tradizione letteraria arcaica: «È il vero, che in quanto appartiene a tempo, sopra quel secolo, al quale successe quello di Dante, non si sa che si componesse, né a noi di questo fatto memoria più antica è passata. Ma dello esserci preso da altri, bene tra sé sono di ciò in piato due nazioni: la Ciciliana e la Provenzale. Tuttavolta de' Ciciliani poco altro testimonio ci ha, che a noi rimaso sia, se none il grido; […] il qual grido nacque perciò, che trovandosi la corte de' napoletani re a quelli tempi in Cicilia, il volgare, nel quale si scriveva, quantunque italiano fosse, e italiani altresì fossero per la maggior parte quelli scrittori, esso nondimeno si chiamava ciciliano, e ciciliano scrivere era detto a quella stagione lo scrivere volgarmente, e così infino al tempo di Dante si disse» (cit. da BEMBO *Prose* I.VII, pp. 88-89).

[41] La celebre antologia, allestita tra il 1465 e il 1476 su iniziativa di Lorenzo de' Medici, è oggi perduta.

[42] Entrambi i codici sono descritti in DANZI 2005, p. 331. È Bembo, in una lettera del 18 novembre 1523, a dichiarare la filiazione con l'esemplare di Camillo (BEMBO *Lettere*, vol. II, pp. 192-193).

[43] Per gli interessi romanzi di Colocci cfr. BOLOGNA – BERNARDI 2008, a cui rimando per informazioni più dettagliate sui manoscritti di rime antiche in suo possesso.

[44] Mi limito ad accennare all'importante ms. Magliabechiano VII 371 della Biblioteca Nazionale di Firenze, che ospita rime di poeti vicini agli Orti Oricellari (quali Rucellai, Alamanni e Trissino), ma anche autori presi a modello dallo scenario contemporaneo (Bembo e Sannazaro) e antico (Dante e Cino da Pistoia).

[45] A Padova Trissino riscoperse il *De Vulgari Eloquentia* grazie all'attuale ms. Trivulziano 1088, di sua proprietà.

[46] L'ipotesi è sostenuta in BIANCO 2012, p. 70.

[47] Nel ms. Marc. It. IX, 589 (= 9765), autografo di Venier, a c. 34 è conservata una trascrizione di parole, emistichi e versi tratti dalle rime di Guittone d'Arezzo; per uno studio rimando a BIANCO 2008. Per la presenza di Guittone nella *Giuntina* 1527 cfr. LEONARDI 2018. Di fatto, la passione di Venier per Guittone mi pare essere in consonanza con i virtuosismi tecnici della scrittura dell'aretino, non alieno da *repetiones* etimologiche ed *aequivocatio.*

[48] Per questa tesi, e le opportune argomentazioni, si veda BIANCO 2012, pp. 66-68.

Ludovico Beccadelli, proprietario di un codice oggi perduto ma di cui abbiamo almeno testimonianza grazie ad una celebre copia di Lorenzo Bartolini, nota come *Raccolta Bartoliniana* (ms. 53 della Biblioteca dell'Accademia della Crusca di Firenze) e concepita come integrazione della già citata edizione della *Giuntina.* Nel quadro che si va profilando è impossibile omettere il nome di Antonio Mezzabarba, personalità importante nello scenario veneziano di primo Cinquecento. Autore di rime[49] e in contatto con la schiera veneziana gravitante attorno a Bembo, Aretino e Venier, l'intellettuale è oggi noto soprattutto per aver confezionato l'attuale ms. Marc. It. IX, 191 (= 6754), preziosa silloge di autori stilnovisti e trecenteschi.[50] La sottoscrizione in apertura del codice ci fornisce indicazioni relative sia alla datazione dell'antologia, terminata nel 1509, sia alla rigorosa precisione del Mezzabarba copista il quale dichiara di aver trascritto personalmente i testi «nulla mutando, overo aggiungendo di quello, che io in antiquissimi libbri trovai scritto».

Finora si è insistito soprattutto sulla tradizione manoscritta di rime antiche,[51] ma l'editoria cinquecentesca si impegnò ben presto ad assecondare questo interessamento filo-arcaizzante. In tal senso la stampa più nota, e importante, consiste nella celebre raccolta *Sonetti e canzoni di diversi antichi Autori Toscani* (Firenze, Philippo Giunta, 1527), che ospita 289 componimenti di Dante, Cino da Pistoia,[52] Cavalcanti, Dante da Maiano (delle cui rime la *Giuntina* rimane, ad oggi, unico testimone), Guittone d'Arezzo e altri.[53] La silloge riscosse un enorme successo, come confermano gli esemplari spesso abbondantemente postillati e la quasi immediata ristampa veneziana, per i tipi dei fratelli da Sabbio, del 1532.[54] L'operazione editoriale – senz'altro canale imprescindibile per la diffusione della poesia delle origini nel XVI secolo – contribuì a definire un canone duecentesco di riferimento i cui strascichi giungono fino ad oggi. Al contempo, essa riflette anche un preciso progetto culturale elaborato nel sodalizio fiorentino degli Orti Oricellari; non deve, in effetti, sfuggire l'intenzionale e consapevole primazia letteraria assegnata ai (soli) poeti toscani, anche delle origini, presentati esplicitamente come fonte di riferimento per Petrarca. Questa prospettiva storico-geografica non dovette passare inosservata a Trissino che rispose polemicamente, poco dopo, nella propria *Poetica* (1529). Appellandosi all'autorità di Antonio da Tempo, il vicentino rinunciò al contrario ad

---

[49] La raccolta, data ai torchi nel 1536, è stata edita da Claudia Perelli Cippo (cfr. MEZZABARBA *Rime*).

[50] Non mi è stato possibile consultare direttamente il volume per ragioni di conservazione del manoscritto. Ho però avuto accesso ad altri codici di rime antiche ascrivibili al XVI secolo come: il ms. Marc. It. IX, 364 (= 7167), contenente rime tra gli altri di Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia, Guido Novello; il ms. Marc. It. IX, 352 (= 6487), contente rime degli stessi ma acquisito dalla Marciana nell'anno 1826; e l'interessante codice ms. Marc. It. IX, 333 (= 6081), contenente solo le rime di Dante e particolarmente alto nella sua datazione, dal momento che una nota del copista (il cui nome è stato intenzionalmente cancellato) precisa di aver terminato la copia nel 1512.

[51] Sempre in Biblioteca Marciana è conservato un codice considerato tra i più antichi testimoni della lirica stilnovista e datato alla prima metà del XIV secolo, il ms. Marc. It. IX, 529 (= 10629); per quest'ultimo cfr. CARRAI – MARRANI 2009. Ovviamente il quadro dei manoscritti qui tracciato vuole essere solo introduttivo e non pretende in alcun modo di essere esaustivo; in più non andrà nemmeno scordato che di molti manoscritti all'epoca circolanti si possono essere perse notizie.

[52] Per quanto di area non veneziana si deve ricordare anche *Rime di M. Cino da Pistoia*, Roma, Antonio Blado, 1559.

[53] Rimando alla *Giuntina* 1527, ristampa anastatica dell'originale cinquecentesco, con introduzione a cura di Domenico De Robertis (*Le rime della volgar lingua* in *Giuntina,* vol. I, pp. 5-94). Per un contributo critico rimando a CANNATA SALAMONE 1999; DEBENEDETTI 2010 e STOPPELLI 2016.

[54] Ma con titolo diverso – *Rime di diversi antichi autori toscani* – e diverso ordinamento interno dei testi.

ogni gerarchia territoriale, linguistica o temporale a vantaggio piuttosto del primato dell'uso e dei «buoni autori».[55]

In realtà Venezia aveva già visto dare ai torchi altre due iniziative, sempre di natura antiquaria, meritevoli di nota. Innanzitutto, andrà ricordata l'operazione editoriale delle *Canzoni di Dante, Madrigali del detto* (Venezia, Guilielmo da Monferrato, 1518), in cui sono conservate anche poesie di Cino da Pistoia e Girardo Novello. L'edizione è assai scarna, priva di una prefazione ai lettori, ed è ancora oggi poco considerata dagli studiosi. Quest'ultima fu a sua volta preceduta dalla pubblicazione di un'appendice aldina alla riedizione del *Petrarcha* (1514), contenente in conclusione ventiquattro carte di rime duecentesche.[56] E, a chiusura di questo sommario inquadramento, non è irrilevante accennare alla successiva intenzione dell'Accademia della Fama di pubblicare, sotto la supervisione di Paolo Manuzio, «tutti i sonetti de più approvati scrittori antichi, e moderni, ridotti sotto i suoi capi secondo la diversità delle materie in loro contenute»,[57] operazione editoriale mai concretizzatasi.

Al di là di quelle che potrebbero essere intese come attenzioni storico-filologiche, per il nostro studio diventa forse più significativo interrogarsi sulla permeabilità di simili scavi nella rimeria cinquecentesca coeva. In altri termini, non è secondario chiedersi se sia ravvisabile una qualche testura arcaizzante, intesa come un ricercato "neoduecentismo", nella lirica petrarchista di metà secolo.[58] Nelle *Rime* di Trissino non mancano, in effetti, espliciti richiami alla *Giuntina*: per esempio negli *incipit* di sonetti come *La bella donna che 'n virtù d'Amore* e *Questa Donna gentil, che sempre mai* (TRISSINO *Rime* 2 e 28), di fatto identiche citazioni di componimenti di Cino da Pistoia (*Giuntina*, cc. 49*v* e 53*r*). Parimenti, come già notato da Amedeo Quondam, anche la ballata *Bella e gentil Signora* (TRISSINO *Rime* 25) tradisce una memoria di *Bella e gentile amica di pietate* di Cino (*Giuntina*, c. 57*r*) e allo stesso modo il sonetto *Ben mi credeva in tutto esser disciolto* (TRISSINO *Rime* 64) conserva tracce di *Ben mi credea in tutto esser d'amore* di Benedetto Orbicciani (*Giuntina,* c. 108*r*). Ed è quanto mai prova eloquente dello stile arcaizzante del vicentino ricordare che nella *Giuntina* venne incluso un sonetto con assegnazione guittoniana, *Quanto più mi distrugge il meo pensiero* (*Giuntina*, c. 96*v*) restituito però a Trissino dai moderni editori (TRISSINO *Rime* 39).

Monica Bianco ha già ampiamente sottolineato il gusto antiquario della lirica di Venier, la cui acme coincide con la celebre coppia di sonetti *Non po' la forza e la vertute del core* e *Sì grave doglia il cor per voi sostene*, costruiti metricamente ad imitazione di precedenti di Dante da

---

[55] «Per il Trissino la tradizione poetica si gioca tutta in termini di frontalità, di compresenza […]. In questa rinuncia alla scansione gerarchica, alla disposizione progressiva, il quadro trissiniano è prerinascimentale, rifiuta la prospettiva, colloca i volti dei "buoni autori" tutti sullo stesso piano, senza distinzione di antichità, di geografia, di lingua: i Siciliani e Lorenzo de' Medici, gli stilnovisti d'ogni regione e Sacchetti, e accanto a loro sé stesso, direttamente, con una autopromozione al rango di "buon autore", alla pari con gli altri» (cit. da A. QUONDAM, *Introduzione* in TRISSINO *Rime*, pp. 9-41: 16-17).

[56] Per le inclinazioni arcaizzanti dello scenario e l'appendice aldina cfr. DE ROBERTIS 1954; DE ROBERTIS, *L'*Appendix *Aldina e le più antiche stampe di rime dello stil novo* in ID. 1978, pp. 27-49.

[57] Cit. da GUARNA 2018, p. 171.

[58] Demando ad un prossimo studio, in corso di scrittura, un approfondimento sul caso forse più celebre di neo-duecentismo nel XVI secolo ovvero il *corpus* di *Rime secondo l'uso dei Siciliani* di Baldi nel *Il lauro* (Pavia 1600). Si tenga conto che Baldi, nel corso degli anni Settanta, visse per un periodo a Padova e ben conosceva i risultati lirici di Zane e Groto.

Maiano.[59] Il dittico, preso successivamente a modello anche da Fiamma e Groto,[60] fu incluso da Atanagi nelle *Rime di diversi* (1565)[61] e il poligrafo ne illustrò minuziosamente l'operazione antiquaria nella *Tavola* posta in chiusura. La coppia di sonetti rappresenta solo il caso più estremo della mano "arcaizzante" di Venier, ben riscontrabile anche in altri suoi *loci* lirici. Si pensi al sonetto *Movi interno desio nato nel core* (VENIER *Rime* 181), in debito soprattutto con *Ballata, i'vo che tu ritrovi Amore* (*VN* 5, 17), ma con reminiscenze anche delle ballate cavalcantiane *Gli occhi di quella gentil foresetta* e *Perch'io no spero di tornar giammai*.[62] In più, sempre alla penna del Venier si dovranno ascrivere anche alcuni esempi di sonetti continui, rari nella nostra tradizione lirica ed eccezionali pure nella poesia delle origini.[63] La loro struttura rimica, descritta da Antonio da Tempo nella *Summa*, infrange la norma del cambio di rime tra fronte e sirma e prevede due sole rime per l'intero componimento.[64] Una simile alterazione del metro, assente in Petrarca e Bembo,[65] vede attestazione in alcune prove del Notaro, Dante e Cino da Pistoia,[66] ed è pertanto legittimo intendere simili esiti cinquecenteschi come un recupero arcaizzante. In realtà, non sarebbe corretto prescindere da eventuali mediazioni quattrocentesche, campo di indagine che richiede però ancora uno studio sistematico: per il momento poco si conosce circa la ricezione e influenza della lirica quattrocentesca sul secolo successivo.[67] Ci si accontenti, nel frattempo, di una prima e parziale ricognizione cinquecentesca:

---

[59] Il primo a schema $(x_5)A(a_5)B(b_5)A(a_5)B$. $(x_5)A(a_5)B(b_5)A(a_5)B$. $(y_5)C(c_5)D(d_5)C$. $(y_5)D(d_5)C(c_5)D$; il secondo a schema $(x_5)A(a_5)B(b_5)A(a_5)B$. $(x_5)B(b_5)A(a_5)B(b_5)A(a_5)$. $(y_5)C(c_5)D(d_5)C$. $(y_5)D(d_5)C(c_5)D$. Pubblicati ne le *Rime di diversi* 1565, vol. I, cc. 46*v*-47*r*; è lo stesso Dionigi Atanagi, a c. Hh 4*v*, ad esplicitare il precedente metrico di Dante da Maiano ossia i sonetti *Lasso per ben servire* e *Cera amorosa di nobilitate* e *Lo meo gravoso* (rispettivamente in *Giuntina*, cc. 74*v* e 77*r*). Per i testi di Venier cfr. VENIER *Rime* 179-180.

[60] Mi riferisco FIAMMA *Rime spirituali*, pp. 292-293 (sonetto *Al vivo sole, a quei celesti ardori*) e GROTO *Rime* I.95 (sonetto *A un tempo temo, ardisco, ardo, agghiaccio*).

[61] «La sola pubblicazione da parte di Dionigi Atanagi dei sonetti veniereschi ad imitazione di Dante da Maiano e lo spazio dato dal commentatore alla scelta peregrina, al misurarsi del veneziano con il poeta antico, era di fatto proporre (e in una raccolta che si voleva "antologia e storia" della poesia cinquecentesca) un ritratto del Venier ben preciso e che certo – dato lo stretto legame d'amicizia che legava poeta e commentatore – non doveva essere estraneo all'avallo dell'autore stesso» (cit. da BIANCO 2012, p. 86).

[62] L'idea, che condivido pienamente, è argomentata da CASU 2000, pp. 56-57. Inoltre, Galavotti individua anche altri aspetti dal sapore duecentesco quali l'uso di un andamento arcaizzante (ABAB.BABA.CDC.EDE), di personificazioni allegoriche, il ricorso a due lunghi avverbi in *-ente* e l'espressione in rima «con seco», di memoria stilnovista (GALAVOTTI 2018, p. 165).

[63] Segnalo che Sara Moccia, attualmente dottoranda presso l'Università degli Studi di Padova, ha in corso di pubblicazione una monografia interamente dedicata alla tipologia metrica del sonetto continuo.

[64] Non si trascuri la stampa veneziana: *Antonnius da Tempo De Ritmis vlgaribus, videlicet de sonetis, de balatis, de cantionibus extensis, de rotondellis, de mandrialibus, de seruentesijs; et de motibus confectis*, Venetiis, per Simonem de Luere, 1509.

[65] Bembo ne fa cenno nelle sue *Prose* (II.XI, p. 153: «che gli antichi fecero talora sonetti di due rime solamente»), mentre è taciuto da Trissino.

[66] Per il primo: *Eo viso e son diviso da lo viso* (in ANTONELLI 2008, p. 477); per Dante: *Sennuccio, la tua poca personuzza* (*Rime Dubbie* IV); per Cino da Pistoia: *Una ricca rocca e forte manto* (*Rime* 16), *Omo smarrito che pensoso vai* (*Rime* 12); *Senza tormento di sospir non vissi* (*Rime* 50); *Zaffiro che del vostro viso raggia* (*Rime* 52); *Una donna mi passa per la mente* (*Rime* 60); *Messer, lo mal che ne la mente siede* (*Rime* 132) e *O voi che siete voce nel diserto* (*Rime* 152). Ma Biadene oltre ai citati ne conteggia una dozzina, tra i quali anche Giacomo da Lentini, Cecco Angiolieri, Panuccio dal Bagno, Federico dall'Ambra, Ugolino (BIADENE 1988, pp. 78-79).

[67] Come il caso del ciclo di undici sonetti continui attribuiti a Marco Piacentini, poeta veneziano attivo nella seconda metà del XV secolo. I testi, mai pubblicati, sono conservati in unica copia nel ms. 114 della Biblioteca Bertoliana di Vicenza; per la preziosa segnalazione cfr. BARTOLOMEO 2001, p. 60.

ABBA. ABBA.BAB.ABA	ANONIMO *Rime di diversi* 1547, c. 133*r;* BENALIO *Rime di diversi* 1565, vol. II, c. 235*r*; BORGHESI *Rime*, c. 17*v*; CROCE *Rime di diversi* 1552, p. 415; FIAMMA *Rime spirituali* 1570, p. 332; GROTO *Rime* I.201; MARMITTA *Rime*, p. 110; NANNINI *Rime,* App. *Rime estravaganti* V, p. 85; PATERNO *Nuove fiamme* 1568, p. 128; VENIER *Rime* 6 e VENIER *Rime* 249;
ABBA.ABBA.ABA.BAB[68]	ANONIMO in *Rime spirituali* 1550, c. 47*r*; ANONIMO in *Trofeo* 1572, c. 96*r*; CROCE *Rime di diversi* 1552, pp. 415-416; GONZAGA *Rime degli Accademici Eterei* CXV; VENIER *Rime* 8.
ABAB.ABAB.ABA.BAB	CARAFA in FERRONI 1999, p. 199; GROTO *Rime* III.37; VENIER *Rime* 217.

Fra le rime di Luigi Groto figura anche un sonetto retrogrado, quindi leggibile da sinistra a destra e viceversa, probabilmente composto nel tentativo di concretizzare un'indicazione metrica di Antonio da Tempo[69] e di cui un sonetto di Nicolò de' Rossi è forse l'attestazione più celebre.[70] Ma tracce di una certa propensione per la lirica arcaica – mediata probabilmente dall'autorità di Trissino e Venier – affiorano anche in autori come Pietro Massolo,[71] Giacomo Zane e Giorgio Gradenigo.[72] Quindi, a fronte del quadro abbozzato e soprattutto della familiarità di Molin con Trissino e Venier, è opportuno verificare – per lo meno per campioni – l'eventuale presenza di un simile "neoduecentismo" anche nelle *Rime* del nostro.

È il caso di puntualizzare fin dal principio che nel repertorio lirico di Molin non ci si imbatte mai in *loci* arcaizzanti eccessivamente vistosi. Prevale l'impressione che la sua attitudine per le origini emerga piuttosto tramite piccoli spunti, significativi solo se considerati nel loro insieme. Sarà inoltre necessario riflettere intorno ad ogni suo elemento antiquario, così da comprendere se si tratti di un recupero duecentesco consapevole o, al contrario, di un'involontaria acquisizione per il tramite di una mediazione petrarchesca o di altri. In ogni caso, l'inclinazione moliniana per la lirica degli antichi affiora considerando soprattutto le sue scelte lessicali e metriche.[73]

Si incominci con il dire qualcosa sulla scelta di Molin di comporre ben 17 ballate, che costituiscono il 6,7% dei componimenti dell'intero *corpus* testuale.[74] Il numero è

[68] Questo riprende la modulazione di *Sempre si vuol aver con uomo pace* citato da Antonio da Tempo nel XIX della *Summa*. Nel sonetto di Venier si riconoscono due rime (*-ore* e *-oco*) e quattro parole-rima, disposte a chiasmo: *core – poco – foco – more – more – foco – poco – core – core – poco- core – foco – more – foco*.

[69] «Item nota quod in huiusodi soneto potest unus versus legi directe et ater retrorsum, vel e converso» (ANDREWS 1977, p. 32). Per Groto cfr. *Rime* I.84. L'osservazione è condivisa da GALAVOTTI 2018, p. 234.

[70] Sonetto *Amore m'ucide facendo torto* (ma è valido anche *Torto facendo m'ucide Amore*) in DE' ROSSI *Canzoniere*, pp. 341-344.

[71] A titolo esemplificativo, menziono il sonetto *Il saggio il tutto fa pensatamente* in MASSOLO *Sonetti morali*, p. 19. Il testo, a schema ABAB.BABA.CDC.DCD, presenta due avverbi lunghi in *-ente* in rima ai vv. 1 e 3 ("pensatamente": "immantenente"), di vaga memoria stilnovista.

[72] Rispettivamente: RABITTI *Introduzione* in ZANE *Rime*, pp. 31-33 e ACQUARO GRAZIOSI *Introduzione* in G. GRADENIGO *Rime*, p. 25.

[73] Colgo l'occasione per precisare che le canzoni di Molin non presentano elementi a mio parere rilevanti in una direzione arcaizzante. Altresì, nel suo repertorio metrico mancano anche sonetti caudati, rinterzati, doppi o ritornellati.

[74] Per uno studio si veda anche GALAVOTTI 2018, pp. 333-345. Ovviamente molto utile si è dimostrato il repertorio metrico della PAGNOTTA 1995.

significativamente alto se messo in relazione sia a quelli dei suoi contemporanei sia all'irrisoria percentuale attestata nei *Rvf* (pari a meno del 2%). Ma lo scarto dai *Fragmenta* si enfatizza ulteriormente allargando lo sguardo alla loro fisionomia, giacché in Petrarca cinque sono monostrofiche e le rimanenti due ballate presentano al massimo due stanze (*Rvf* 55 e 59). Un po' diversi sono invece i numeri di Molin: nove ballate sono monostrofiche, cinque bistrofiche e tre di numero superiore (sulle quali torneremo). Se è pur vero che non mancano profili perfettamente petrarcheschi,[75] il poeta per lo più sperimenta sensibilmente con la forma metrica respingendo un canone cristallizzato a favore di schemi inediti (o sensibilmente irregolari)[76] oppure riconducibili a modelli *altri*. Infatti, dietro al gusto moliniano per la ballata è facile individuare soprattutto l'influenza di Trissino, a sua volta autore di ben 14 ballate e sul cui metro ragionò ampiamente nella propria *Poetica*.[77] Uno sguardo comparativo fra quelle di Molin e del vicentino conferma la comune prevalenza di ballate mezzane e, viceversa, l'assenza di ballate minime e piccole. Soprattutto, in alcuni casi lo schema risulta quasi perfettamente sovrapponibile, soprattutto nelle mutazioni:

MOLIN *Rime* 102 xYY + Ab[C]AbCcYY, AbCAbCcYY (2 st.)	TRISSINO *Rime* 24 *Bella e gentil Signora* xYY + Abc Abc cYY (1 st.)
MOLIN *Rime* 103 XYyY + ABbC ABbC CDDX (1 st.)	TRISSINO *Rime* 19 *Così potess'io tanto disamarvi* YxYX + aBbC aBbC CdDX (1 st.)
	TRISSINO *Rime* 40 *Di giorno in giorno mi conduce Amore* XYyX + AbbC AbbC CDdX (1 st.)
MOLIN *Rime* 113 xYY + ABC BAC cYY (1 st.)	TRISSINO *Rime* 36[78] *Sì mi distringe Amore e la mia Donna* XyY + ABC BAC CyY (1 st.)

Per il nostro discorso è più rilevante porre l'accento su quelle il cui profilo tradisce piuttosto un'eco pre-petrarchesca, per lo più ciniana:[79]

MOLIN *Rime* 101 XYY + AB AB BYY[80] (2 st.)	DANTE *Rime* 22 *Io mi son pargoletta bella e nova*[81] XYY + AB AB BYY (2 st.)
	DANTE *Rime* 23 *Perché ti vedi giovinetta e bella* XYY + AB AB BYY (1 st.)
	CINO DA PISTOIA *Rime* 21 *Lasso! Ch'amando la mia vita more* XYY + AB AB BYY (3 st.)

---

[75] Ad esempio MOLIN *Rime* 104.
[76] Come MOLIN *Rime* 100.
[77] A riprova dell'alta considerazione del vicentino per il metro, si aggiunga che nella *Poetica* Trissino suggerisce un'affinità tra la ballata e il sonetto (TRISSINO *Poetica*, *Quarta divisione*, c. XXXXI*v*). Per uno studio metrico delle ballate di Trissino rimane valida G. MILAN, *Nota metrica* in TRISSINO *Rime*, pp. 43-59 (soprattutto le pp. 50-53).
[78] Ma non escludo nemmeno una memoria di *Rvf* 324, xYY + AbCBaC cYY (1 st.).
[79] Ricordo che nella *Giuntina* sono ospitate sei ballate di Cino da Pistoia (cc. 57*v*-58*v*); dodici di Cavalcanti (cc. 64*v*-70*r*); cinque di Dante da Maiano (cc. 82*r*-85*r*); una di Guittone d'Arezzo (c. 96*v*).
[80] È possibile una mediazione anche di *Rvf* 55 (2 st.), di identico andamento metrico.
[81] La ballata dantesca *Io mi son pargoletta bella e nova* è attestata nella *Giuntina* alle cc. 15*v*-16*r*.

	GUIDO CAVALCANTI *Rime* 31 *Gli occhi di quella* XYY + AB AB BYY (st. 4)
	GUIDO CAVALCANTI *Rime* 19 *I' prego voi* XYY + AB AB BYY (st. 3) GUIDO CAVALCANTI *Rime* 25 *Posso degli occhi miei novella dire* XYY + AB AB BYY (st. 3)
MOLIN *Rime* 107 xYY + AbC CbA aYY (1 st.)	CINO DA PISTOIA *Rime* 9 *Io non domando, Amore*[82] xYyX + AbC CbA xDdx (st. 6)
MOLIN *Rime* 109 xYY + AbB AbB AYY (1 st.)	CINO DA PISTOIA *Rime* 97 *Angel di Deo in ciascun atto*[83] XyX + AbB BaA AxX (3 st.)
MOLIN *Rime* 116 XYY + AbBA BaAB BYY (1 st.)	CINO DA PISTOIA *Rime* 100 *Come in quelli occhi gentili* XxyZ + AbbA BaaB ByZ (4 st.)

A titolo illustrativo, prendiamo in esame la ballata di Molin n. 101:

Lasso, che giova il sospirar cotanto
o cercar gioie ond'io scemi 'l tormento
s'ogni opra in van per consolarmi tento?

Non val pianto o sospir che 'l dolor mova
dal cor, se la ragion ben si comprende,
punto a scemar di mia pena aspra e nova
che si profondo mal l'anima offende,
che nulla il sospirar pace le rende;
anzi più nel versar pianto e lamento
rimembrando il mio mal pena e duol sento.

Così l'anima afflitta altro diletto
gustar non può di quella vista priva,
che fu de' miei desiri unico obbietto
e tanto è più d'ogni altra gioia schiva,
quanto null'altro al suo ben primo arriva.
Quinci anco il duol prendendo alto argomento
sorge come onda ove rinforza il vento.

L'attacco della ballata, di tradizionale argomento amoroso, non esclude una ripresa del componimento ciniano *Lasso! Ch'amando la mia vita more*, tanto più che i testi presentano pure un identico schema metrico, con comune negazione in attacco della prima stanza. Uno sguardo alla ballata *Rime* 22 di Dante e a Cavalcanti *Rime* 25 evidenzia altresì delle reminiscenze rimiche (e di parole-rima) che – sempre in coincidenza di un'identica modulazione metrica –

[82] La ballata è attribuita a Dante nella *Giuntina* (c. 17*v*) e restituita a Cino da Trissino nella sua *Poetica* (c. 48*r*).
[83] La proposta, sulla cui validità ho qualche perplessità, è avanzata in GALAVOTTI 2018, p. 337.

potrebbero essere agilmente intese come recuperi vischiosi.[84] Infine, oltre a notare che dietro al v. 10 di Molin parrebbe riecheggiare un verso del sonetto ciniano *Lasso, pensando a la distrutta valle* (CINO *Rime* 39),[85] non sfugga nemmeno la discesa dalla ripresa di termini chiave, secondo un uso molto frequente nelle ballate duecentesche: v. 1 *sospirar* (v. 4 *sospir* e v. 8 *sospirar*), v. 2 *gioie* (v. 14 *gioia*) e v. 2 *scemi* (v. 6 *scemar*).

Facciamo un passo ulteriore. Si è già detto che nei *Fragmenta* – così come nelle *Rime* di Bembo – si attestano al massimo ballate bistrofiche. Per tanto, dietro alle tre ballate polistrofiche di Molin (nn. 92-93 e 196) sembra valido intravedere un certo sapore duecentesco.[86] La ballata 92, che mette in scena un litigio fra amanti d'impianto quasi drammaturgico, propone un profilo metrico inedito (XYyX+AbbAAccAXX XYyX, 7 stanze). Essa è però attraversata da un dialogismo che autorizza a pensare ad una reminiscenza di *Per Deo meo dolze sir non dimostrate,* ballata a dialogo di Dante da Maiano inclusa nella *Giuntina* (c. 83*r-v*).[87] Nella n. 93 – su cui torneremo più dettagliatamente a breve – il poeta si serve invece di uno schema identico a due celebri ballate pre-petrarchesche ovvero la *Ballata, io vo' che tu ritrovi Amore* di Dante (*VN* XII) e la cavalcantiana *Quando di morte mi conven trar vita* (CAVALCANTI *Rime* 32), dove si attesta anche la comune rima, dal sapore arcaizzante, -*anza*.[88] Da ultimo, un'uguale trama duecentesca si avverte anche nella ballata spirituale 196, dal profilo inedito (xYY+AbAbAAYY, 6 st.) e dedicata al motivo dell'ineffabilità di un canto in lode della Vergine, troppo perfetta per essere celebrata adeguatamente. Il testo, di andamento molto simile a quelle appena citate, condivide le costanti proprie delle ballate tipicamente duecentesche ossia la migrazione dalla ripresa di termini chiave,[89] la presenza di una struttura circolare e compatta (non a caso il testo si apre e si chiude come eco della ripresa),[90] il riconoscimento di rime di tradizione stilnovista.[91] A fronte della centralità della lode spirituale, non si esclude nemmeno un qualche avvicinamento al modello della lauda medievale; tanto

---

[84] Nel dettaglio la ballata di Molin condivide con quella di Cavalcanti le rime -*ente* (: "comprende") e -*ova*; e con Dante *Rime* 22 le rime -*ova* (: "nova") e -*etto* (: "diletto").

[85] Oltre al medesimo attacco, segnalo il v. 14 di Cino: «*pena sentir del mal* ch'io non commetto?», preceduto del comune verbo *rimembrando* (v. 5). Galavotti scrive che «Molin riesuma la prassi di scrivere un congedo diverso dalla ripresa, tratto decisamente arcaizzante» (cit. da GALAVOTTI 2018, p. 340), ma deve trattarsi di una svista poiché al contrario coincidono.

[86] Tanto più se si tiene conto dell'evoluzione del metro nel Cinquecento: «La ballata, che pure spesso conserva la sua fisionomia tradizionale, segue i binari già tracciati da certo sperimentalismo tardo-quattrocentesco: la stanza, infatti, risulta talora o asimmetrica, o completamente priva di divisioni interne. […] la stessa identità del metro è messa in discussione: la ballata, che in queste circostanze finisce con l'assomigliare sempre più a un madrigale, viene individuata come tale solo per la ripetizione, nell'ultimo verso, di una delle rime (di solito, ma non sempre, l'ultima) della ripresa» (cit. da BAUSI – MARTELLI 1993, p. 162).

[87] Per uno studio più articolato del testo di Molin rimando al cap. V. 1. 2 *Per una lirica della gelosia,* pp. 140-141. Assunto lo sfondo arcaizzante vale la pena ricordare almeno anche i sonetti di Cecco Angiolieri *«Becchina mia!». «Cecco, nol ti confesso»* (ANGIOLIERI *Rime* 40) e «*Becchin'amor!». «Che vuol', falso tradito?»* (ANGIOLIERI *Rime* 42), bisticcio fra due amanti.

[88] A schema: XYYX+AbCAbCCDDX (9 stanze). Entrambe trovano riscontro nella *Giuntina* rispettivamente a cc. 2*v*-3*r* e 69*v*-70*r*. Per la rima del XIII secolo è molto utile AFRIBO 2004bis.

[89] Nel dettaglio, dai versi di apertura («Vergine *santa* e bella, / che 'l *ciel* de le tue grazie innamorasti, / chi mai *lodar* ti può tanto, che *basti*?») discendono: *santa* (ai vv. 10 e 30), *cielo* (vv. 4, 11, 19, 27, 40, 51), *lode* (vv. 33 e 44), *basti* (vv. 14 e 34).

[90] Infatti, si possono concepire riprese quasi letterali del v. 2 («che 'l ciel de le tue gratie innamorasti») il v. 4 («De le tue gratie innamorasti il cielo») e il v. 51 («con la gratia del ciel, ch'in te portasti»).

[91] Per esempio in una direzione arcaizzante si muove la rima dal sapore duecentesco "virtute": "salute" (5, 7) e il *topos* dell'ineffabilità della donna, pressoché onnipresente nella lirica stilnovista.

più che nel 1556 a Venezia, presso al Segno della Speranza, erano state edite proprio le *Laude* di Jacopone de Todi.

Indizi antiquari affiorano anche in altri *loci* metrici delle *Rime*. A ben guardare, anche nella scelta dei madrigali Molin tradisce un atteggiamento in parte arcaizzante e forse riconducibile ancora una volta agli insegnamenti di Trissino. Nella *Poetica* il vicentino ammette esclusivamente madrigali di scheletro trecentesco ovvero di due o tre terzine di endecasillabi, variamente rimate e seguite da un distico a rima baciata.[92] Coerentemente alle indicazioni del maestro, Molin affianca all'imporsi del cosiddetto madrigale cinquecentesco, di fisionomia libera e snella, anche sei madrigali di soli endecasillabi con conclusiva rima baciata (MOLIN *Rime* 114,[93] 117, 121, 126-127 e 248). Il loro andamento è in alcuni casi identico a precedenti petrarcheschi,[94] scelta che alla luce del sistema che si sta tratteggiando si ha la tentazione di interpretare come prova di un rigoroso esercizio filologico in contrasto con la tendenza madrigalesca a lui contemporanea.

Per quanto concerne i sonetti del nostro, invece, occorrerà almeno mettere in luce l'articolazione a rime alternate delle quartine dei sonetti 25, 43 e 52. In realtà l'andamento alternato ABAB ABAB – ammesso da Petrarca ma tipicamente arcaico – vantò un certo seguito nel corso del XVI secolo e, dunque, imbattercisi non è un fatto eccezionale. Tuttavia si noti almeno che l'attacco del son. 25, *Chi vi mira e non v'ama e non v'onora*,[95] conserva una suggestione vagamente stilnovista che potrebbe fare sistema con il ricorso ad una delle sequenze rimiche duecentesche per eccellenza (ma autorizzata poi da Petrarca): "gentile": "vile": "umile": "stile" (son. 25; ai vv. 2, 3, 6, 7).[96] Riferimenti arcaizzanti costellano anche il sonetto *Se tu mi dessi, Amor, tanto d'ardire* (n. 10), dal profilo vagamente duecentesco: l'andamento alternato e speculare delle quartine – ABAB.BABA.CDC.DCD – non è certo tra i moduli più usuali della scrittura petrarchista, per quanto in realtà impiegato sia da Petrarca (*Rvf* 260 e 279) sia da Bembo (*Rime* 165). Questa modulazione trova precedenti soprattutto in Cino da Pistoia, che reimpiegò lo schema in quattro occasioni, con varie articolazioni nelle terzine.[97] A dire il vero, all'interno del sonetto n. 10 di Molin non si distinguono altre tessere antiquarie ed è forte il sospetto che l'autore dialoghi soprattutto con i propri contemporanei, dal momento che il profilo in questione conobbe un discreto seguito in area veneziana.[98]

---

[92] TRISSINO *Poetica*, *Quarta divisione*, pp. 149-53. La posizione è condivisa da Minturno (MINTURNO *Poetica*, pp. 262-263).

[93] Il madrigale, di ossatura trecentesca, affronta un soggetto pastorale; la precisazione non è irrilevante alla luce della convinzione trissiniana che nel madrigale originario fosse solito affrontare argomenti amorosi «rurestri e pastorali» (TRISSINO, *Poetica*, *Quarta divisione*, p. 159). L'idea è condivisa, in realtà, anche da Bembo (*Prose* II.XI) e Dolce (*Osservationi* 1562, p. 228).

[94] Faccio notare che lo schema di Molin 114 e 127 coincide con *Rvf* 106; così come quello di Molin 126 con *Rvf* 52 (e TRISSINO *Rime* 60).

[95] Per la scelta verbale segnalo, ad esempio, «la viltà de la gente *che vi mira*» (DANTE, *Doglia mi reca ne lo core ardente*, 128) o «ché ciascun *che vi mira* in veritate» (DANTE, *La dispietata mente, che pur mira*, 51); così come in posizione d'attacco è celebre il verso cavalcantiano di *Chi è questa che ven, ch'ogn'om la mira* (CAVALCANTI *Rime* 4).

[96] In Molin la sequenza si attesta anche nel son. 202 (*gentile*: *simile*: *umile*: *stile*) e nel son. 212 (*umile*: *gentile*: *simile*: *stile*).

[97] Rispettivamente *Disio pur di vederla, e s'eo m'appresso*; *Avegna che crudel lancia'ntraversi*; *Lo fino Amor cortese, ch'ammaestra*; *Spesso m'avvien ch'i' non posso far motto* (rispettivamente CINO DA PISTOIA *Rime* 49, 142, 40, 140).

[98] Si dovranno almeno citare i nomi di Domenico Venier (*L'arco di quelle ciglia, à cui son gli occhi* e *Sì grave doglia il cor per voi sostene* in VENIER *Rime* 14 e 180); Marco Venier (*In dura pietra, e 'n aspro e denso ghiaccio* in *Rime di diversi* 1565, vol. II, c. 132*v*); Giovanni Della Casa (*Cura, che di timor ti nutri e cresci* in *Rime* 8);

In conclusione, anche lo studio degli usi lessicali può rivelarsi una prospettiva di indagine assai proficua nell'individuazione dei tratti anti-petrarcheschi di Molin.[99] Prevedibilmente anche nelle sue *Rime* si avverte la principale componente di ogni vocabolario lirico del XVI secolo, cioè il linguaggio dei *Fragmenta* di Petrarca, da intendere come uno «sfondo neutro sul quale porre in risalto gli elementi allotri».[100] Nella lirica di Molin non mancano elementi lessicali *altri*, tra i quali (limitati) casi di lemmi riconducibili al lessico astratto della poesia duecentesca. Questi sono talvolta già presenti nei *Trionfi* e nei *Rvf* (come *baldanza*, *fidanza* o *rimembranza*), ma in altri casi risultano respinti da Petrarca, Della Casa, Bembo[101] e per lo più anche dall'amico Venier:[102]

contezza:	MOLIN *Rime* 58, 12 «e chi può dar, ne vol qualche *contezza*»; GUITTONE *Canz.* 29, 185 e *Sonetti* 70, 8 e 151, 12; *Purg.* XX 29 e XXIV 36; *Orl. Fur.* XXVI 48, 2; B. TASSO *Amori* II 102, 276.
gaudio:	MOLIN *Rime* 200, 1 «Monte di vero *gaudio*, onde deriva»; GUINIZZELLI *Rime* 20, 8; *Par.* XXIV 36 e XXXI 41; CAPPELLO *Rime* 145, 5.
guiderdon:	MOLIN *Rime* 89, 10 «del *guidardon* promesso»; 92, 5 «Tu dunque in *guiderdon* di tanta fede»; 107, 6 «il *guiderdon*, ch'al mio gioir s'avanza»; 129, 16 «più nobil *guiderdon* per voi cercate»; RINALDO D'AQUINO *Rime* 1, 65; *VN* VIII e XXXIX (nella prosa); GUITTONE *Canzoni* 21, 96 e 44, 26 e *Sonetto* 3, 9; CAVALCANTI *Rime* 32, 20; GUINIZZELLI *Rime* 3, 39 e 16, 14; BOIARDO *Amorum* II 8, 2 e 44, 35; III 7, 13; BEMBO *Rime* 34, 12; 38, 12; 144, 3; B. TASSO *Amori* V 100, 3 e 188, 21; VENIER *Rime* 16, 6; 59, 4; 94, 9 e 122, 12.
possanza:	MOLIN *Rime* 18, 5 «e se morte dee aver tanta *possanza*»; 154, 41 «ché più 'l terror che la *possanza* atterra»; 202, 13 «che'n tale obbietto Amor mostri possanza»; 222, 4 «tutto umil cesse a la tua

Tommaso Mocenigo (*Con lagrime che ognor dagli occhi versi* in *Rime di diversi* 1565, vol. II, c. 134*v*); Girolamo Fenarolo (*Come van gli anni, et ogni nostra speme* in *Rime di diversi* 1565, vol. II, c. 141*v*); Giovan Battista Amalteo (*Con lagrime che ognor dagli occhi versi* in *Rime di diversi* 1550, c. 94*r*); Giacomo Zane (*Rime* 69; 136; 142; 163; App. I, 7); Giorgio Merlo (*Così di Filomena accenti, e piume* in *Rime di diversi* 1553, c. 170*r*).

[99] Mi permetto di rinviare a DAL CENGIO 2019; nel saggio propongo un'indagine sul profilo lessicale di Molin, con una particolare attenzione alle sue scelte anti-petrarchesche (latinismi, lessico cortigiano, dantismi e duecentismi).

[100] L'espressione è di COLUSSI 2011, p. 301.

[101] In questo senso, però, di qualche interesse sono le considerazioni avanzate dallo stesso cardinale sul vocabolario delle origini e di cui offre anche alcuni elenchi lemmatici: *dottanza*, *pesanza*, *beninanza*, *valenza*, *guisa*, *drudo*, *marca*, *approcciare*, *inveggiare*, *bieco*, *croio*, *tracotanza*, *trascuraggine*, *gaio*, *gramare* e *ligio* (BEMBO *Prose* I.X, pp. 147-151).

[102] Questo tratto avvicina Molin a Trissino infatti: «La rilevazione [lessicale] conferma, dunque, quanto il Trissino direttamente enuncia nei suoi testi teorici, offre un riscontro pratico alla sua presa di distanza sia dal Bembo che dalla giuntina. […] Le note ai testi danno una rilevazione ravvicinata di questo sistema della citazione nelle *Rime* trissiniane rispetto a Petrarca in primo luogo, e poi a Cino e al Dante delle *Rime*. Il meccanismo è a più livelli: di locuzioni complesse, di coppie di aggettivo + sostantivo, di aggettivo + aggettivo, di sostantivo + sostantivo, eccetera» (cit. da A. QUONDAM, *Introduzione* in TRISSINO *Rime*, pp. 9-41: 33-34).

	gran possanza»; GIACOMO DA LENTINI *Rime* 15, 38; RINALDO D'AQUINO *Rime* 6, 50 e 12, 12; B. LATINI *Tesoretto* vv. 295 e 792; GUINIZZELLI *Rime* 9, 9; GUITTONE *Canzoni* 1, 32 e 22, 8 *Sonetti* 1, 4 e 20, 12; CAVALCANTI *Rime* 11, 15; JACOPONE DA TODI *Rime* 69, 109 e 141; e 90, 192; DANTE *Rime* 7, 30; 11, 2 e 8; 31, 1; TASSO *Amori* I 40, 13 e VENIER *Rime* 10, 8; CAPPELLO *Rime* sonetti 81, 6; 231, 6; 242, 1; 265, 13; 272, 4; 290, 6 e canzoni 216, 61; 217, 15 e 269, 5.
tardanza:	MOLIN *Rime* 93, 54 «Or vengo a l'altro suon senza *tardanza*»; GIACOMO DA LENTINI *Rime* 6, 40; 8, 58; *Orl. Inn.* XVI 59, 1; *Orl. Fur.* XIX 88, 7 e XXXI 12, 6.
tenzone:	MOLIN *Rime* 47, 8 «che fan del nome tuo varia *tenzone*»; GUITTONE *Sonetti* 73, 2 e 86, 11; RINALDO D'AQUINO *Rime* 9, 19; DAVANZATI *Rime* 31, 11; B. TASSO *Amori* II 100, 109; 115, 21; *Amori* III 58, 13 e V 61, 8.
vui (sempre in rima):	MOLIN *Rime* 55, 11 «d'oprar, c'huom, che pur vuol non ami *vui*»; GIACOMO DA LENTINI *Rime* 30, 14; RINALDO D'AQUINO *Rime* 8, 21; DANTE *Rime* 7, 21; 13, 2; 34, 14; *VN* XII, 18; XIV, 11; XIX, 13; XXIII, 28; XXXI, 9; XXXVIII, 1; BOIARDO *Amorum* I 43, 61; 57, 4; II 22, 1; III 55, 6; TRISSINO *Rime* 17, 12; 25, 10; 31, 25.

VI. 3 *Sperimentalismo metrico*

Vorrei ora soffermarmi su due componimenti meritevoli di attenzione per le loro specificità metrico-stilistiche, prova della sensibilità formale di Molin.

VI. 3. 1 *Il ballo in una ballata*: *un gioco di specchi*

Nel *corpus* moliniano, il componimento n. 93 sviluppa un raffinato artificio metrico-poetico in quanto, con perfetto allineamento tra forma e contenuto, il metro della ballata ospita la descrizione di un *ballo* (schema: XYYX + AbC AbC CDDX, 9 st.). Non sfugga che tale corrispondenza si allinea alle coeve indicazioni teoriche sulla forma che, come comprovato dall'etimologia stessa, sarebbe legata alla danza fin dalle origini.[103] In relazione anche a quanto illustrato nel paragrafo precedente, «viene da pensare che, alla luce della progressiva desuetudine del metro, si possa trattare di una sorta di esperimento filologico-arcaizzante, volto a ravvivare una soluzione poco sfruttata (se pure ancora presente in Bembo e soprattutto in

[103] Riporto qualche passo, senza dubbio familiare a Molin: «Le ballate, così dette perché cantando si ballavano» (DOLCE *Osservationi*, p. 523) e «Et vogliono costoro, che fosser dette Ballate, perché elle si cantavano al ballo. Di che io non mi curo di dir altro per negarlo né per affermarlo, se ben per certo crederei che il Petrarca non ne facesse mai alcuna delle sue perché fosser tenute in quella schiera di quelle che si cantano ballando» (RUSCELLI *Del modo di comporre*, p. CXXIII). In più, lo spunto è già nel *De vulgari eloquentia* (DANTE II. 3), volgarizzato da Trissino nel 1529: «Ma le canzoni fanno per sé stesse tutto quello che denno: il che le ballate non fanno, perciò che hanno bisogno di sonatori, a li quali sono fatte» (si cita da MONTUORI 2012, p. 527).

Trissino) tramite una sollecitazione etimologica, attraverso la rappresentazione stilizzata di una danza, sia pure interna a un rituale mondano e moderno».[104] A favore dell'ipotesi, non si ritiene superfluo sottolineare che l'*habitus* metrico impiegato da Molin coincide esattamente con quello di precedenti ballate di Dante (*VN* XII), Cavalcanti (*Rime* 32)[105] e Lapo Gianni (*Rime* 1, 2, 4, 6, 7, 9 e 10); esso non trova, invece, riscontro nel repertorio petrarchesco e bembiano né nella rimeria italiana di metà XVI secolo. Non si commetta l'errore di credere, però, che il componimento voglia essere (solo) un tentativo di gusto medievaleggiante, trascurando invece il suo carattere mondano e realistico. Nel corso del Rinascimento il ballo, concepito come rigorosa sequenza di movimenti, conobbe ampio sviluppo al punto da costituire una componente imprescindibile dell'educazione nobiliare nonché del perfetto cortigiano.[106] In aggiunta, oltre alla diffusione di trattati di ballo, ai maestri di danza si indirizzarono sempre di più anche lodi poetiche.[107]

La ballata di Molin affronta un tema insolito alla più comune scrittura petrarchista ovvero la descrizione del ricordo di una ragazza intenta a danzare in occasione di un ballo mondano. La ricostruzione della memoria coinvolge non solo la sfera del visivo ma investe anche quella uditiva, restituita al lettore per il tramite dell'inserimento, nei primi sei versi di ogni strofa pari, del testo musicato che funge da sfondo alla danza. Certamente non petrarchesco, il motivo suggerisce piuttosto reminiscenze quattrocentesche,[108] ma vantò pure un fortunato seguito tardo cinquecentesco. Si pensi, per esempio, ai testi di Luigi Groto rivolti alla descrizione di una ragazza impegnata a danzare o dedicati all'invito all'amata ad unirsi alle danze (Groto *Rime* I. 158-159 e 161 ma anche *Rime* III. 10, 60, 66-67) o di Gabriello Chiabrera, autore di un sonetto «Per una signora che ballava il ballo di barriera» (*Scherzi* III 35).[109] Lo scenario della festa, e in particolare della danza, è un motivo trasversale anche alle *Rime degli Accademici Eterei*, pubblicate nel 1567, dove non sono pochi i sonetti rivolti ad un simile intrattenimento galante: *Mentre il ferir del bel volto vicino* di Bonagente, *Altri donna gentile in giro mena* di Pusterla, *S'allor, Pusterla, in te la fiamma salse* di Gonzaga e *Ove tra care danze in bel soggiorno* di Tasso.[110] L'occasione

---

[104] Cit. da GALAVOTTI 2018, p. 336.

[105] Con differenze, però, per quanto riguarda l'uso di settenari e endecasillabi in Cavalcanti (X*yy*X + AbC AbC C*dd*X). Miei i corsivi.

[106] Si pensi all'importanza attribuita alle danze, parte integrante della vita di corte, da Castiglione nel proprio *Cortegiano*. Per il carattere sociale della danza nello specifico contesto veneziano rimando a PONTREMOLI – LA ROCCA 1993.

[107] È il caso per esempio di Fabrizio Caroso (Sermoneta 1526 – *post* 1605), autore del primo manuale di danza di cui siamo a conoscenza (*Il Ballarino* 1581), celebrato da Torquato Tasso nel sonetto *Come ogni rio l'onor del corso rende* (T. TASSO *Rime* 4, parte VII n. 1610). Per Tasso segnalo il saggio, in corso di stampa, TORRE 2019.

[108] Qualche esempio: la descrizione di Nencia nell'atto di ballare proposta da Lorenzo de' Medici nell'omonimo poemetto rusticano: «Ell'è dirittamente ballerina, / che la si lancia com'una capretta, / et gira più che ruota di mulina, / et dassi della mano nella scarpetta; / quand'ella compie il *ballo*, ella s'inchina, / poi torna indrieto e duo tratti scambietta / e la fa le più belle riverenze / che gnuna cittadina da Firenze» (*Nencia da Barberino*, ott. VIII, vv. 21-29); le *Stanze della giostra* Poliziano offre la descrizione della personificazione della Letizia intenta a danzare (ott. 89); ma anche CORREGGIO *Rime* 303 e 391 e VISCONTI *Rime* 68.

[109] Non si trascurino nemmeno alcuni spunti di Bernardo Cappello *Rime* 4 («se 'l piccioletto et snello piè movete / seguendo il suon c'hor presto hor lento il rende/ talhor il china o 'n bel giro il sospende / il pregio altrui di leggiadria togliete», vv. 5-8); *Rime* 57 («Quando la donna mia leggiadra move, / i dolci passi al suon che regge il piede, / s'inchina, aggira et hor va innanzi, hor riede / et sé movendo i miei spirti commove», vv. 1-4) e *Rime* 64 («al suon che i passi tempra a me s'inchina, / per man mi prende et leggiadretta et snella / tal alternando i piè scorti camina, / che Venere danzar si vede in ella», vv. 5-8).

[110] Rispettivamente *Rime degli Accademici eterei*, nn. XXIII, LXXV, CXVI e CL.

sociale rappresentò il pretesto anche per lo scritto tassiano *Non fia mai che 'l bel viso in me non reste*, in cui l'autore si rivolge «ad un suo amico il quale, avendolo condotto ad una festa, cercava di far sì ch'egli invaghitosi d'alcuna nova bellezza si dimenticasse della sua Donna assente», e per il ciclo di cinquantasei stanze di Guarini – con incipit *Donne, ne le cui luci alberga amore* – recitate in occasione di una notte di Carnevale del 1564.[111]

Il protagonismo musicale del testo di Molin è ribadito dall'attenzione data agli strumenti, al canto (vv. 1, 5 e 11), alla melodia (vv. 21, 34, 41, 54, 61) e al *concento* (v. 92), termine tecnico riferito all'armonia polifonica. La ripetitività lessicale – corredata all'iterazione di figure etimologiche, anafore, raddoppiamenti, allitterazioni, artifici rimici e fonici, rime identiche e la frequente paratassi con congiunzione *e* (ad es. ai vv. 2, 15, 33 e 93) – sembra quasi simulare il procedere meccanico, e ripetitivo, dei passi di danza. Parimenti, l'intera ballata è scandita anche dal ricorso al modulo ricorrente *or* + verbo + *or* + verbo, quasi sempre in punta di verso.[112] In un gioco di specchi questa ridondanza interessa non solo la ballata in sé ma anche la canzone che fa da sfondo alla danza stessa e a cui Molin, come già detto, dà voce nei primi sei versi di tutte le strofe pari. Proviamo ad isolare il canto dal resto del componimento:

> *Giovane* e bella e d'amar pronta e vaga
> *sembra odorato fiore*,
> che piacer doppio a' nostri sensi apporta.
> *Ogni donna e donzella*, *ogni* uom s'invaga
> d'averlo e del suo odore
> si nutre, e 'l mira, e 'n treccia, e 'n mano il porta. (vv. 15-20)
>
> […] *Giovane* poi di singular bellezza,
> d'amor schiva e rubella,
> *sembra un fior* senza odor negletto e vano,
> che, se ben mostra in sé rara vaghezza
> null'*uom, donna o donzella*,
> l'aggrada o 'l mira o 'l porta 'n treccia o 'n mano. (vv. 35-40)
>
> […] *Giovane* ancor, che d'amor sente e perde
> gli anni suoi freschi in erba,
> [c. 41*v*] *sembra un fior* che languendo a terra pende
> che sé medesma aduggia e si disperde,
> e di sue grazie acerba
> consuma il bel che mai tempo non rende. (vv. 55-60)
>
> […] *Giovane* alfin che d'amor sente e presta
> degna di lui mercede,
> *qual fior* che prò ne dia, s'ama e sospira,
> cara agli amanti, e più lodata resta
> d'altra che mal s'avede,
> che vaneggiando a falsa gloria aspira. (vv. 75-80)

[111] Per il primo cfr. *Rime degli Accademici eterei*, n. CLXIV; per il secondo cfr. n. LXVI.
[112] Per esempio: «e or va inanzi, or torna» (v. 41) e «or si disolve, or lega» (v. 70). La strategia si attesta simile anche in BANDELLO *Rime* 39, 1-2 «E questa, e quella, i piedi snelli *or* basso / mover, *or* alto, in sì veloci giri».

Ogni strofa ha sempre inizio con l'aggettivo *Giovane*, a cui tutte le volte è associata la metafora tradizionale del *fiore*, e non mancano di ripetersi interi sintagmi: «*ogni donna e donzella*, *ogni uom* s'invaga» e «null'*uom, donna o donzella*» (con inversione nell'ordine degli elementi); «*e 'l mira e 'n treccia e 'n mano il porta*» e «*o 'l mira o 'l porta 'n treccia o 'n mano*», con sostituzione della congiunzione con la disgiuntiva; e «*Giovane* ancor che *d'amor sente e* perde» corrisponde al verso «*Giovane* alfin che *d'amor sente e* presta», di identica struttura sintattica (vv. 55 e 75).

È meritevole di attenzione anche la quinta strofa, dedicata alla descrizione dei movimenti di torsione propri del ballo, a cui pare corrispondere anche una certa contorsione sintattica:

> Meraviglie diverse in varie forme
> d'atti pronti e cortesi
> a ciascun moto suo crebbero allora,
> s'a dritta torce, od a sinistra l'orme,
> torce gli spirti accesi
> dal piacer seco, e se chinar talora
> le insegna il ballo e quei chinano ancora,
> e di tal grazie adempie i nostri sensi,
> ch'ognun beato di tal vista tiensi.
> Or vengo a l'altro suon senza tardanza. (vv. 45-54)

Il soggetto «meraviglie diverse» (v. 45) conosce una predicazione posposta al v. 47. Mentre il v. 48, «s'a dritta torce od a sinistra l'orme», presenta una disposizione non lineare degli elementi, quasi turbati pure nell'ordine "logico": *dritta* si pone alla sinistra del verso, *sinistra* a destra. Da ultimo, sostiene Taddeo, questa ballata rappresenta un testo in cui «momento figurativo e momento musicale si associano in una felice invenzione compositiva. Certe cose fanno pensare a Parini; ma in effetti siamo in presenza di un tipico prodotto del maturo rinascimento, che filtra i temi della giovinezza, della bellezza, dell'amore attraverso una raffinata stilizzazione».[113]

VI. 3. 2 *La sestina tripla (n. 94)*

Uno dei *loci* di maggiore innovazione metrico-formale elaborati da Molin coincide, senza dubbio, con l'insolita sestina tripla inclusa nella partizione amorosa delle sue *Rime*.[114] La stravaganza del componimento, che presenta un ciclo di *retrogradatio* compiuto esattamente tre volte per un'estensione di 18 stanze, deve essere però contestualizzata all'interno di una tendenza storico-culturale cinquecentesca che concepì la sestina come il metro prediletto per una ricerca di sperimentalismo formale.[115] I margini di rinnovamento riguardarono pressoché ogni aspetto strutturale della soluzione metrica e, conseguentemente, non sorprende imbattersi nemmeno in tentativi di superamento della sestina doppia di matrice petrarchesca (*Rvf* 332) e poi bembiana (*Lieto principio di felici giorni* in *Asolani* I). L'esempio della sestina tripla moliniana

---

[113] Cit. da TADDEO 1974, p. 80.

[114] Molin è autore anche di una sestina spirituale, regolare nel suo andamento strutturale: *Signor, senza misura e senza tempo* (n. 198).

[115] Per uno studio approfondito del fenomeno mi permetto di rimandare al mio contributo *Ancora sulle sestine liriche* in *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano.* Atti della Giornata di studi sulla metrica del Cinquecento (Pisa, 4 giugno 2018), a cura di M. Dal Cengio e N. Magnani, Ravenna, Longo, 2020.

rappresenta un caso eccezionale in quanto consiste quasi in un *unicum* nella storia della letteratura italiana. Sono a conoscenza, in realtà, di una sola altra sestina tripla ascrivibile sempre al Cinquecento veneto. Essa è firmata dal veronese Antonio Agostino Torti, le cui notizie biografiche sono pressoché nulle, ed è inclusa nel secondo volume delle *Rime spirituali* (Venezia, al segno della Sapienza, 1550): *Signor tu che sei Dio sempiterno* (c. 164*v*).[116] Data l'assenza di dettagli biografici non è possibile stabilire se Torti, ad oggi autore sia del più alto numero di sestine di tutta la nostra tradizione letteraria sia delle più lunghe,[117] abbia frequentato o meno il cenacolo veniero. Eppure, viceversa, è lecito pensare che Molin avesse familiarità con i due volumi delle dette *Rime spirituali* a fronte del suo interesse per argomenti di materia religiosa, del prestigio dell'editore e della sua amicizia con alcuni poeti inclusi nella raccolta in questione.[118] Il componimento del nostro, di argomento erotico, non è databile ed è pertanto saggio astenersi dallo stabilire alcuna ipotesi circa eventuali primati di anteriorità. La sestina di Molin – con parole-rima: *stato*, *stile*, *sorte*,[119] *lidi*, *vita*, *note* – è memore soprattutto della sestina bembiana *Lieto principio di felici giorni*. Oltre alla condivisione di ben tre parole-rima (*stato*, *stile* e *vita*), è ripresentato soprattutto il motivo centrale del negativo ribaltamento della *sorte* (non a caso parola rima in Molin), inteso come passaggio da una condizione amorosa realizzabile alla sua negazione.[120]

Da un punto di vista formale la sestina presenta, in termini esasperati, tutti gli elementi propri del metro: la dichiarata difficoltà contenutistica;[121] il ripetuto motivo del pianto; l'*asperitas* lessicale (*fero*, v. 7; *grave*, v. 27; *iniqua*, v. 28; *agro*, v. 30; *dura*, v. 39; *egra*, v. 45; *duro*, v. 46; *aspra*, v. 48 e *dolor*, v. 80); l'iterazione ossessiva di termini chiave e una sintassi spesso turbata da anastrofi e iperbati.[122] A titolo esemplificativo, si dà conto di un singolo caso:

> E tu, crudel, mentre il mio novo stato
> piango, doppiando il lagrimoso stile,
> per pietà almen de la mia dura sorte

---

116 Per un approfondimento sui componimenti spirituali di Torti rimando a FADINI 2018.

117 Alcune delle sue cinquantotto sestine, tutte incluse nelle citate *Rime spirituali* 1550, presentano irregolarità importanti: *O tu Signor del cielo e della terra* (c. 164*v*) ha 13 stanze, mentre *Quando vedevo in me la turba errante* (c. 171*r*) 11 stanze. Compose pure una sestina tripla, *Signor tu che sei Dio sempiterno* (c. 164*v*), due sestine quadruple, *O santo signor mio in sempiterno* e *O sacro e d'ogni bene vivo fonte* (cc. 158*v* e 168*r*), e una sestina sestupla, *Asprissimi dolori la mia vita* (c. 160*v*), molto probabilmente la più lunga della nostra letteratura.

118 Tra questi Bernardo Tasso, Pietro Bembo, Francesco Maria Molza, Fortunio Spira, Pietro Aretino, Bernardino Daniello, Antonio Mezzabarba, Lodovico Dolce, Girolamo Parabosco, Antonio Giacomo Corso e Tullia d'Aragona.

119 *Sorte*, parola cruciale nell'economia del componimento, non è rimante né petrarchesco né bembiano. Parola rima insolita nel repertorio lessicale dell'epoca, vanta almeno altre tre attestazioni: *I soavi pensieri, e i lieti giorni* (parole-rima: *giorni*, *notti*, *core*, *SORTE*, *pianto*, *morte*) di Alvise Priuli in *Rime* [cc. 149*r*-150*r*]; *Trovansi amanti di sì lieta sorte* (parole-rima: *SORTE*, *gioia*, *STATO*, *petto*, *occhi*, *speme*) di Jacopo Salvi in *Rime di diversi* 1551, pp. 26-27 e *Della falsa Ericina ingiusto noto* (parole-rima: *NOTO*, *parti*, *ora*, *SORTE*, *tratto*, *lasso*) di Luigi Groto in GROTO *Rime* II. 546.

120 A titolo esemplificativo, il rovesciamento è ben evidente comparando la prima e la seconda strofa, fra loro quasi perfettamente speculari: al «*felice* stato» (st. I, v. 1) corrisponde il «*diverso* stato» (st. II, v. 8), alla «*benigna* sorte» (st. I, v. 3) la «*adversa* sorte» (st. II, v. 12), alla «mia vita» (st. I, v. 5) la «*cangiata* vita» (st. II, v. 9) e alle «prime note» (st. I, v. 6) le «*altre* note» (st. II, v. 7).

121 Infatti «et io narrarle intendo *in agro stile*» (v. 30) e «Ma ritornando al mio doglioso stato / ricorro al terzo *inusitato stile*» (vv. 73-74).

122 Per la tortuosa costruzione sintattica, con vaghe memorie dellacasiane, rimando a GALAVOTTI 2018bis, pp. 116-117.

ti ferma ed in que' propri amati lidi,
dove cantar m'udisti, a la mia vita
pon mente ed odi le penose note. (vv. 37-42)

Nella settima stanza, l'*ordo verborum* è turbato da una certa frantumazione sintattica laddove l'allocuzione in apertura è immediatamente sospesa dall'innescarsi di una subordinata temporale che pospone la predicazione principale al v. 40 («ti ferma», imperativo con inversione tra pronome e verbo). Segue, quindi, una doppia coordinata nella quale si frappone un'ulteriore subordinata (vv. 40-41); l'intera strofa è inoltre innervata da iterate inarcature ai vv. 37-38, 39-40 e 41-42. Nel testo è notevole la scelta di ricorrere alla ripetizione di dittologie in punta di verso, sempre in combinazione al rimante *lidi*:[123]

boschi
sì pari al duol ch'almen *coi boschi e i lidi* (st. II, v. 11)
sprezzò superbo e lasciò *i boschi e i lidi* (st. IX, v. 50)
e han pur sacri numi i *boschi e i lidi* (st. XIV, v. 83)
te chiamarò, dov'io sia *in boschi e in lidi* (st. XVIII, v. 107)

selve
scrissi di lei, che fra *le selve e i lidi* (st. III, v. 15)
fra duo contrari estremi. *O selve, o lidi* (st. VIII, v. 47)
ché le *selve* abitaro e fu lor stile (st. XII, v. 57)
del mondo aborre e *ne le selve e lidi* (st. XII, v. 68)

campi
senza termine aver *fra i campi e i lidi* (st. X, v. 60)
Allor *senza* sementa *i campi e i lidi* (st. XI, v. 61)
quanto per me fe' oscuri *i campi e i lidi* (st. XIII, v. 76)
come allarga il dolor *campo* il mio stato (st. XIV, v. 80)

I termini (*boschi*, *selve*, *campi*), di valore pressoché sinonimico e quasi sempre reimpiegati nella medesima formula, sono per lo più parole chiave di note sestine petrarchesche (*selva* è in *Rvf* 22 e *boschi* in *Rvf* 23). Il protagonismo silvestre trasversale al testo moliniano autorizza ad immaginare anche un qualche legame con l'antecedente di *Rvf* 214 [rimanti: *parte*, *nove*, *pregio*, *corso*, *sciolta*, *bosco*], sestina di ambientazione boschiva,[124] poi alla base della successiva sestina bucolico-pastorale di Sannazaro *Come notturno uccel nemico al sole* [rimanti: *sole*, *foschi*, *terra*, *sera*, *sonno*, *piagge*].[125] Diversamente da Petrarca, però, in Molin il bosco non vuole essere espressione

---

[123] Non ho rinvenuto nessun'altra sestina con rimante *lidi*, scelta lessicale da intendere dunque come un'innovazione propria di Molin. Jacopo Galavotti suggerisce un debito sempre con BEMBO *Asolani* I, p. 356: «PERROTTINO: "Certo non hanno tante conche *i nostri liti* né tante foglie muove il vento in questo giardino, qualora egli più verde si vede e più vestito, quanti possono in ogni sollazzo amoroso esser dolori"». Per l'ipotesi cfr. GALAVOTTI 2018bis, p. 119 n. 29.
[124] Oltre che il motivo agreste, i due testi condividono una simile elencazione che merita di essere almeno resa nota: «O chi m'insegna qui piegar la sorte, / come alcun cre', con le sue maghe note / o pur mi mostra, in questi o in altri lidi, / *pietra*, *erba* o fior che da sì 'nfermo stato / mi scampi […]» (MOLIN *Rime* 94, 85-89) e «Et ò cerco poi 'l mondo a parte a parte / se versi o *petre* o suco *d'erbe* nove / mi rendesser un dì la mente sciolta» (*Rvf* 214, 16-18), e con «medicine, antiche o nove» (*Rvf* 214, 21).
[125] SANNAZARO *Arcadia*, egloga settima, pp. 124-126.

di uno smarrimento morale, bensì l'ideale proiezione di una felice età dell'oro a cui tendere.[126] Tornando al componimento del nostro, ciò che merita di essere rimarcato a livello stilistico è soprattutto la volontà di estendere la *repetitio* lessicale dell'identico oltre i confini dei soli rimemi a vantaggio del costrutto "sostantivo sinonimico + (e/o) + *lidi*", riproposto in ben dieci occasioni. Il meccanismo si accorda perfettamente pure con l'esasperato ripetersi del gruppo sintagmatico "possessivo + (aggettivo) + *stato*":

> S'arsi al tuo foco *il mio* felice *stato* (st. I, v. 1)
> pianger mi sforza *il mio* diverso *stato* (st. II, v. 8)
> di sua nobil fortuna e del *mio stato* (st. III, v. 16)
> che fia mai sempre verde *il vostro stato* (st. VI, v. 36)
> E tu, crudel, mentre *il mio* novo *stato* (st. VII, v. 37)
> vuoi pareggiar col *mio* presente *stato* (st. VIII, v. 44)
> Ma ritornando al *mio* doglioso *stato* (st. XIII, v. 73)
> come allarga il dolor campo *il mio stato* (st. XIV, v. 80)
> ché 'l fin del nostro amor, del *nostro stato* (st. XVII, v. 99)
> lo spinge e fia compagno al *nostro stato* (st. XVIII, v. 109)

Questi *escamotages* iterativi, estranei all'uso tradizionale della sestina, rappresentano un'ulteriore tensione verso un virtuosismo formale a mio parere da leggersi in due prospettive. In primo luogo, muove in direzione di una ricercata esasperazione dei possibili margini di reiterazione, operazione coerente con la triplicazione del ciclo di ripetizione della sestina, e ipotesi a cui concorre – come nota giustamente Galavotti – anche il tasso pressoché nullo di polisemia dei rimanti nel testo.[127] In secondo luogo, l'insistenza sull'uso di moduli sinonimici o medesimi costrutti sintagmatici si intreccia perfettamente con lo sviluppo narrativo del componimento. Difatti il dialogo con Amore, avviato dal poeta nelle prime stanze della sestina, nel corso del testo si evolve in un monologo lirico che vede, in un gioco di rispecchiamenti e identificazioni, la propria interlocutrice ideale proprio nella ninfa Eco ovvero colei che fu costretta – al pari del poeta nella sestina – a ripetere la parte finale di ogni singolo verso (o frase) pronunciato.[128] Entrambi, dunque, paiono comunemente imprigionati in un'analoga logorante ripetizione, restituita da Molin attraverso le soluzioni appena illustrate. Per chiarificare il ricorso del nostro ad un virtuosismo all'insegna della ridondanza, è utile affidarsi direttamente alla lettura di un passo:

> *Tu*, mentre in van sospiro *a* l'aure, *a* i lidi,
> Echo trovo conforme *a* simil vita,
> ché 'l fin del *nostro* amor, del *nostro* stato,
> *s*i *sol*ve in pianger *sol* la *nostra* sorte,
> e *tu* 'l confermi ancor con quelle note
> che mi rispondi e dai lena al mio stile. (vv. 97-105)

---

[126] Per il tema rimando al cap. V. 2. 1 *Il ciclo agreste*, pp. 171-182.
[127] Sostiene Galavotti che «solo "note" usato sia come sostantivo (p. es. nella st. 15 "maghe note", *formule magiche*), sia come aggettivo; "stato" usato sempre nel senso di *condizione* tranne a st. 11: "cittati e regni e stato"; "stile" inteso come *modo di vivere* in alcuni casi, e in senso tecnico poetico in altri, come in particolare nella st. 13, dove con "terzo inusitato stile" il poeta si riferisce allo stile umile della elegia» (cit. da GALAVOTTI 2018bis, p. 118).
[128] In contesto agreste, la presenza di Eco come interlocutrice privilegiata in materia amorosa si attesta anche in MOLIN *Rime* 69.

Il pronome in apostrofe, «tu», si ripete ai vv. 97 e 101; così come merita un appunto la triplice ripetizione della preposizione distribuita su due versi consecutivi «*a* l'aura, *a* i lidi, / […] *a* simil vita» (vv. 97-98), riproposta con identico scheletro ternario, con perno sul possessivo, ai vv. 99-100: «*del nostro* amor, *del nostro* stato / […] la *nostra* sorte». Da un punto di vista sonoro, elemento essenziale per l'artificio di Eco, non sfugga nemmeno la catena fonica della sibilante ai vv. 99-10: «…del noStro Stato / Si SOLve in pianger SOL la noStra Sorte» e la vicinanza tra «CONFoRMe» – «CONFeRMi» (vv. 98 e 104), in posizione però non isometrica.

VI. 4 *Una nota a margine: primi sondaggi per uno studio sui sonetti continui 'identici'*[129]

A fronte di quanto tratteggiato finora, pare chiaro che il XVI secolo sia difficilmente riducibile ad una semplice *replicatio* del modello metrico dei *Fragmenta*. È opportuno, al contrario, approcciarlo in un'ottica poliedrica che tenga adeguatamente conto dello sperimentalismo artificioso che lo innerva, talvolta originale talvolta in debito con esperimenti formali desunti dal passato. In questa direzione, un caso degno di nota – e a mio avviso non ancora approfondito adeguatamente – riguarda i cosiddetti sonetti continui ossia quelli contraddistinti dalla presenza di due sole rime, rari anche nella lirica arcaica. Li abbiamo già introdotti nei paragrafi precedenti, in qualità di valido esempio di recupero metrico cinquecentesco della lirica del Duecento. Diventa curioso aggiungere che nel corso del XVI secolo la regola propria del sonetto *continuus* venne estesa alla coppia di rimanti (per lo più di significato opposto).[130] Si andò così a definire un nuovo ibrido metrico, una sorta di sonetto continuo modulato su due sole parole-rima oppositive in *aequivocatio*, capace quindi di fondere due variazioni tipologiche di sonetto invece rigorosamente distinte nella lirica delle origini. Per quanto marginalmente la questione ci interessa per tre ragioni:

a) Rappresenta una rielaborazione cinquecentesca di un prodromo duecentesco tanto nello scheletro metrico quanto nel gusto equivoco;[131]

b) Indirettamente comprova la forte predilezione cinquecentesca per la sestina lirica giacché il suo meccanismo intrinseco, ovvero la rigida sequenza di rimanti identici, viene traslato al sonetto con medesimo effetto di ridondanza;

c) Infine, un esempio di sonetto continuo a rime identiche – e ancora sconosciuto alla critica – trova riscontro nelle *Rime* di Molin, all'interno dell'appendice epicedica. Mi riferisco al sonetto XVII, di Anonimo:

---

[129] Il paragrafo ambisce a proporre una prima ricognizione ragionata intorno ad un artificio metrico cinquecentesco su cui non mi pare esistere ancora uno studio specifico. Colgo l'occasione per segnalare di aver avviato un censimento testuale così da poter definire innanzitutto un *corpus* di riferimento.

[130] Ma non mancano altre strategie formali di tipo, ad esempio, equivoco come nel caso del sonetto *Aura, che movi le dolci penne* (: pene) di Girolamo Muzio a schema ABAB.ABAB.ABA.BAB (in MUZIO *Rime* 19). Sulla genesi del proprio sonetto, e sugli apprezzamenti ricevuti, si sofferma Muzio in una lettera a Francesco Calvo del 31 ottobre 1543 (MUZIO *Lettere*, II, n. 4 pp. 128-130).

[131] «Il suo uso sistematico (testi interamente in rime equivoche) è però proprio soprattutto della poesia del Duecento, e poi è sempre più raro» (cit. da BELTRAMI 2015, p. 87).

Quando salendo a più beata vita
pagò 'l dotto Molin tributo a morte,
fu vista per pietà pianger la Morte
e desiosa di *morir* la vita,

romper le cetre e odiar l'immortal vita
Febo e le muse vaghe omai di morte,
e i sacri spirti in mezo a *vita* e a morte,
sprezzar la *morte*, a noia aver la vita?

O stupendo miracolo di morte,
che con si ove inganno a questa vita
diede ne' *vivi*, a *vivi* in lui la morte,

o più d'altra felice in *morte*, e 'n vita,
anima chiara, a cui non poteo morte
senza estremo dolor troncar la vita.

Il testo è costruito su due soli rimanti antonimi,[132] dietro i quali riecheggia l'ipotesto di *Rvf* 216, 11 «questa *morte*, che si chiama *vita*»,[133] bisticcio lessicale di moda anche nella lirica cortigiana di tardo Quattrocento. Il sonetto, per quanto rimarchevole, non costituisce un caso eccezionale. Non solo si dovrà tenere conto della precedente tradizione prettamente duecentesca di sonetti costruiti interamente su *aequivocatio* (tuttavia mai con due soli rimemi),[134]

---

[132] Non si taccia però che nel corso del XVI secolo ci si imbatte in casi ancora più estremi ossia sonetti interamente costruiti su un solo rimante come *Una fiamma, ch'eccede ogni gran fiamma* del parmense Luigi Borra, componimento dato ai torchi a Milano nel 1542; a dimostrazione dell'esercizio di *non sense*, riporto almeno la prima quartina: «Una *fiamma*, ch'eccede ogni gran *fiamma* / (anchor che *fiamma* non *infiammi fiamma*) / con le sue *fiamme* '*nfiamma* ogn'altra *fiamma*, / che sia '*nfiammata* e ne la fa sua *fiamma*» (BORRA *Amorose rime*, pp. 32-33).

[133] Sulla scia di un concetto già espresso in CICERONE *Somnium Scipionis* 3, 2.

[134] I sonetti equivoci, diffusi soprattutto nella poesia del XIII secolo, andarono progressivamente scomparendo nel corso del tempo; ma è doveroso menzionare, per lo meno, celebri sonetti su 5 rime equivoche probabilmente noti al contesto veneziano: *Quand'io son tutto volto in quella parte* [*parte*, *luce*, *morte*, *desio*, *sole*] (*Rvf* 18), *Quando s'accese quella prima fiamma* [*(in)fiamma*, *arde*, *foco*, *pianto*, *morte*] (BOCCACCIO *Rime* 27) e poi *Tanto è spietata la mia sorte e dura* [*(in)dura*, *versi*, *canto*, *(at)tempo*, *aiuto*] (BOIARDO *Amorum Libri Tres* 9).

ma anche del successo di cui godette questo artificio rimico nel panorama lirico del Cinquecento veneziano.[135] A seguire qualche caso:[136]

FIAMMA *Rime spirituali*, p. 332:[137]	PATERNO *Nuove fiamme*, p. 128:[138]
Da te *morto*, Giesù, nasce la vita, ché, *morendo* per l'huom, *mort*'hai la morte e dal tuo amor in noi vien quella morte che col *morir* ne scorge a miglior vita.	Se da *vita* volar potess'io a morte et con *morte* cangiar quest'aspra vita, vera *morte* non fora hor la mia vita ch'in *vita* mi sostien per doppia morte.
Morte felice assai più che la vita, per cui fuggir può l'huom l'eterna morte, non ha di questa santa e cara morte tesor più ricco e più sicur la vita.	Oh, se mia *vita* andasse in grembo a morte non di *morte* harei tinta hoggi mia vita, ma *morte* acquisterebbe et polso et vita, *vita* in cui perde ogni ragion poi morte.
I'ho in odio la *vita* e bramo morte ché *morte* sol mi può tener in vita, tanto del senso mio merta la morte.	Che non t'appressi a dolce *morte*, o vita, s'haver *vita* non puoi qui senza morte et se *morte* non fassi altro che vita?
Morendo io *vivo* e *moro* stando in vita e tanto vago son di questa morte che, per poter *morir*, cara ho la vita.	Ma tu, *vita* felice, altera morte, che *morte* hai nome et sei pur viva vita, porgi a la *vita* mia sì chiara morte.
BORGHESI *Rime*, parte prima, c. 17*v*:	ORAZIO PARMA in *Muse toscane* 1594, c. D7*v*:
Benché, Gonzaga illustre, habbia la Morte al grande Alcide tuo tolto la vita, che sole a riputar questa che vita chiama il volgare stuol, noiosa Morte	Un vento in guisa rapido a la morte trasse Ugo da l'Egeo di questa vita, che passaggio gli fu di vita in vita quasi il morir, senza interposta morte.

[135] Nello scenario cinquecentesco non mancano casi di sonetti in cui, viceversa, l'omogeneità lessicale è posta in apertura di verso e non in clausola. A titolo esemplificativo ricordo un testo di Lodovico Pascale: «*Dolcezza* al cor non più sentita mai / i sento riguardando il *dolce* aspetto / che *dolcemente* m'ha racceso il petto / co'l *dolce* lume di suo' *dolci* rai. // *Dolci* son'i sospir, *dolci* i miei lai, / *dolce* ogni orgoglio, et *dolce* ogni dispetto, / è *dolce* il giogo che mi tien suggetto, / è *dolce* il son di miei lamenti, et guai. // *Dolc*'è la fiamma mia, *dolce* è l'ardore, / e *dolci* lacci, et *dolci* le cathene / che stretto m'han con *dolce* nodo il core, // *dolci* son'i tormenti, e le mie pene, / è *dolce* obietto che m'offerse Amore, / è *dolce* tutto quel che da lui viene» (PASCALE *Rime* 18). Di qualche interesse è la scelta del termine chiave *dolce* (e simili), coerente con il lessico lirico-erotico e riconducibile al consueto tema della *dulcedo*, ma anche in contrasto con la *gravitas* intrinseca all'ossessiva strategia iterativa. Segnalo anche un altro caso di ridondanza lessicale, proposto da Alvise Priuli, e capace di intrecciare il sistema rimico: «*Morte* merce da poi che sola *morte*, / sola può *morte* trarmi ogni affanno, / meglio è fenir per *morte* un tant'inganno, / che sentir ogni giorno angoscia et *morte*. // Se la mia speme sol non fosse in *morte*, / miseria un'hora senza *morte* un anno, / ma spero in *morte* se i begli occhi c'hanno, / legato il cor da non mi voran *morte*. // Sol *morte* può privarmi a quel che i' veggio, / da *morte* che mi danno i lumi homai, / che senza *morte* patir mille, et peggio. / Te adunque *morte* cara hor più che mai, / da cotal *morte* che mi facci i cheggio, / privo per *morte* et da cotanti guai» (PRIULI *Rime* c. Eviii*v*).

[136] Nei confronti di quei testi trascritti direttamente da cinquecentine e privi di edizione moderna, ho optato per una trascrizione interpretativa, limitando però i miei interventi ad un ammodernamento della punteggiatura e degli accenti. Sono sempre miei i corsivi e l'uso del maiuscoletto.

[137] La derivazione venieriana del sonetto di Fiamma è suggerita in ZAJA 2009, p. 275.

[138] Il sonetto è assente dalla prima edizione delle *Nuove Fiamme* (Venezia, Giolito, 1561); ed è antologizzato in ANSELMI 2004, pp. 601-602.

dei sempre in riverenza haver la Morte
che solo ancide gli empi, a i buon dà vita,
perché sovra le Stelle or *vive* vita
tal che non ha timor più de la Morte;

l'opre, ch'ei feo ne la terrena vita,
schermiran quei da la seconda Morte
che tengon co i lor versi *i morti* in vita.

A che dunque aborrir la *vital* Morte?
A che tanto bramar la *mortal* vita,
s'ogni vivente dee soffrir la Morte?

ANONIMO in *Trofeo* 1572, c. 96*r*:[139]

Morte crudel, perché sì tosto morte
hai dato a quello che mentre era in vita
poco prezzò tal *vita* e poco morte
temè e or *morto* gode eterna vita,

non ti chiamar più *morte*, o invida morte,
per lui, già che per te fu posto in vita,
anzi nomar ti dei *vita*, e non morte,
se per te vassi a sì tranquilla vita.

Specchisi ogn'un che brami star in vita
ne la di questo gloriosa morte,
che più lieta gli fia *morte* che vita.

Lodiamo, dunque, di costui la morte,
poi che per quella è già salito in vita,
e dato ha col *morir morte* a sua morte.

SCIPIONE DELLA CROCE in *Rime di diversi* 1552, p. 415:

Anchor che 'n questa nostra mortal vita
il fin di tutti i mali sia la morte,
per non si dar in preda a l'empia morte,
meglio è haver trista et sconsolata vita.

Se ben può l'huomo romper di sua vita
lo stame e in tutto contentar la morte,
deve egli in odio sempre haver la morte
et star fin che 'l ciel vuole in questa vita.

So ben che d'ogni mal peggio è la morte

Par forse altrui così repente morte
caso improviso, a lui non già, ch'in vita
l'alma al porto inviò di miglior vita
scarca de' sensi, a cui dava ogn'hor morte.

E 'n Mar d'opre sì pie menò la vita,
che celeste pietà gli feo la morte
un picciol varco a più tranquilla vita.

Ben'hora il popol suo teme di morte
senza a lui buon nocchier, ch'a santa vita
da la Sirti il volgea d'iniqua morte.

MARMITTA *Rime*, p. 110:

«Poi che in questa *mortal* noiosa vita
il fin di tutti i mali è sol la morte,
per non *viver* più in grembo a l'empia morte,
che *morto* tiemmi in sì dolente vita,

forza è ch'io stesso rompa di mia vita
lo stame et togli con inganno a morte
la gloria, ch'ella spera nel dar morte
a me, c'ho in odio il lume de la vita.

So ben che cosa lieve fia la morte
a sì gran mal, però se già la vita
viver non seppi, hor saprò gir a morte!»

Cosi disse il buon Toso e a l'altra vita
tosto ne gì, cangiando in chiara morte
la sua infelice et tenebrosa vita.

SCIPIONE DELLA CROCE in *Rime di diversi* 1552, pp. 415-416:

Ben fu sciocco colui che questa vita
mostrò di aver più in odio assai che morte
et dando al corpo di sua man la morte
fe' l'alma indegna de l'eterna vita.

Se havesser lui, ch'è veritate et vita,
gli antichi Heroi sì pronti a darsi morte
conosciuto giamai, con fera morte
non havrian persa l'una et l'altra vita;

sapea il gran Thosco, anzi ch'ei gisse a morte,

[139] Non è secondario precisare che il curatore della raccolta fu Luigi Groto.

et è più laude a conservarsi in vita
che disperato condannarsi a morte.

Però, togliendo il Thosco a sé la vita,
cangiò in oscura et tenebrosa morte
la sua già lieta et fortunata vita.

che 'l Re del ciel per ricondurci a vita
venne a patire ingiuriosa morte.

Et par sol per lasciar dopo la vita
fama di valorosa et chiara morte,
sprezzò la prima et la seconda vita.

ANONIMO in *Rime di diversi* 1547, c. 133*r*:

Sommo Signor, che con sì oscura morte
cangiando l'immortal felice vita
desti a noi peccator la propria vita
per liberarci da perpetua morte,

deh la pietà, che ti condusse a morte,
drizzi 'l sentier de la mia stanca vita
tanto che tua mercede a miglior vita
torni da questa travagliata morte.

Et non guardar, Signor, che la mia vita
sempre sia stata immersa ne la morte
che m'allontana da sì dolce vita.

Anzi, togli il triompho a l'empia morte,
che già va altiera di mia morte vita,
e morte sia per me sempre la morte.

ANONIMO in *Rime spirituali* 1550, c. 47*r*:

Vita, che *vita* hai nome e sei la morte,
morte, che *morte* hai nome e sei la vita,
in me qual più di voi mantien la vita
o tu, che *vita*, o tu, che sei la morte?

«Io molto più di lei» – responde morte –
«et io via più di lei» – dice la vita –
«per altro non son'io detta la vita
se non che mentre io son non può la morte!»

«Et io troncando il fil» – replica morte –
«ogni fidel reduco a miglior vita,
vita che eterna è detta senza morte».

Chi, dunque, vol fruir quell'altra vita
convien che giunghi al passo della morte
ch'al fin sol *morte* toglie e dà la vita.

L'ossatura formale di tutti questi testi è pressoché identica a quella del sonetto in morte di Girolamo Molin: uguale l'*escamotage* rimico, identici i rimemi e (talvolta) comune è anche la ripresa al mezzo dei termini chiave con effetto di ulteriore intensificazione. Non ci si avventura oltre i confini della prudenza e ci si astiene perciò da avanzare scivolose congetture circa la paternità autoriale. Eppure, non si può fare a meno di rilevare che quasi tutti i componimenti appena citati siano ascrivibili al contesto veneto degli anni Quaranta-Sessanta, di cui deve aver fatto parte anche l'ignoto poeta che aderì al commiato per Molin.

Anche Venier si cimentò con analoghi *tours de force* virtuosistici nei sonetti *Sì gravoso tormento è quel ch'io porto*, costruito su cinque parole-rima [*porto*, *passo*, *corte*, *stanca*, *spoglia*] e *O mia morte e mia vita, esca del core*, articolato su quattro parole-rima [*core*, *more*, *poco*, *foco*], entrambi andati a stampa tra la metà degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta.[140] Ma tra i suoi sonetti continui andranno segnalati soprattutto i seguenti:

[140] Rispettivamente: il primo nelle *Rime di diversi* del 1565 (vol. II), il secondo nelle *Rime di diversi* del 1552 (vol. I); oggi rispettivamente VENIER *Rime* 208 e 8.

VENIER *Rime* 217:

Ahi, che giace per man d’invida Morte
che ’l magnanimo Estor tolse di vita,
chi devea non provar sì tosto morte,
anzi, *viver* qua giù perpetua vita

(benché meglio poria chiamarsi morte
questa nostra, sia breve o lunga, vita,
poiché fin che non giunge il corpo a morte,
non può l’alma goder l’eterna vita)!

Né doler, ma piacer, de quella morte,
per cui l’huom fa passaggio a miglior vita,
senza mai più temer futura morte;

et via più e chi, pria ch’esca di vita,
ben oprando, qual egli, anzi la morte,
resta al mondo per fama anchora in vita.

VENIER *Rime* 249:

Deh potess’io, madonna, uscir di vita
et poi *vivo* tornar dopo la morte,
per saper se dolor vegnendo a morte
o piacer vi darei tornando in vita!

Ch’a tal segno d’amor, novella vita
vivrei sempre felice insin a morte,
ma, s’haveste a gioir de la mia morte
o sdegnaste vedermi anchora in vita,

tosto in preda vorrei tornar di morte;
ché, se m’è sol per voi cara la vita,
per voi cara mi fora anchor la morte,

et, s’io dovessi pur bramar la vita,
saria sol per venir più spesso a morte,
e ’l vostro odio nutrir de la mia vita.

Nella prima metà del Cinquecento, l’artificio in questione investì parimenti la sestina lirica,[141] l’ottava[142] e il madrigale; ed è proprio in un madrigale che si deve probabilmente identificare il punto di partenza di questo filone metrico-poetico.[143] Mi riferisco al componimento bembiano *È cosa natural fuggir da morte,* presente nella redazione manoscritta degli *Asolani* e poi accolto nell’appendice di rime rifiutate dell’edizione postuma del 1548.[144] Vale, inoltre, la pena precisare che in quegli stessi anni fu composta anche una terzina lirica da

[141] Per sestine modulate su due soli rimemi mi permetto di rimandare nuovamente a DAL CENGIO 2020, in corso di stampa.
[142] Ad esempio le quattro ottave, a schema ABABABCC, di Anonimo incluse nelle *Rime di diversi* 1565, vol. II, alle cc. 172*r*-172*v*, ognuna delle quali presenta parole-rima identiche. Si trascrive, a rappresentanza, solo la prima ottava: «Io son quel sacrosanto eterno *cibo*, che l’alme pasce, e d’ogni ingorda *fame*, / libera sì, che mai più d’altro *cibo* / uopo non han per acquetar la *fame*: / chi del celeste mio soave *cibo* / non si nudrisce, harà mai sempre *fame*. / Ma chi ne gusta, menerà sua *vita* / lungi da morte in sempiterna *vita*». Ancora più vertiginosa è un’ottava di Giovanni Andrea dell’Anguillara: «Pria che il CIEL fosse, il MAR, la TERRA, e ’l *FOCO*, / era il FOCO, la TERRA, il CIELO, e ’l *MARE*; / ma’l MAR rendeva, il CIEL la TERRA, e ’l *Foco* / deforme il FOCO, il CIEL, la TERRA, e ’l *MARE*: / ch’ivi era e TERRA, e CIELO, e MARE, e *FOCO*, / dov’era e CIELO, e TERRA, e FOCO, e *MARE*. / La TERRA, il FOCO, e’l MARE era nel *CIELO*, / nel MAR, nel FOCO, e nella TERRA il *CIELO*» (ANGUILLARA *Metamorfosi*, libro I, ott. III).
[143] Per scrupolo cronologico, si dica che il primato editoriale spetta in realtà al sonetto *Poi, che in questa mortal noiosa vita* di Marmitta, apparso nelle *Rime di diversi* 1545, p. 102. Ma è legittimo credere che il madrigale bembiano avesse conosciuto una tradizione manoscritta anteriore a quella data.
[144] Cfr. BEMBO *Rime rifiutate* in ID., *Rime*, cit., I, n. 183 [rif. XI], p. 421: «È cosa natural fuggir da morte; / e quanto può ciascun tenersi in vita. / Ahi crudo Amor, ma io cercando morte / vo sempre, e pur così mi serbo in vita / che perché ’l mio dolor passa ogni morte, / corro a por giù questa gravosa vita. / Poi, quand’io son già presso alla morte, / e sento del mio cor partir la vita, / tanto diletto prendo della morte, / ch’a forza quel gior mi torna in vita». In aggiunta ritengo utile segnalare anche un simile (e successivo) madrigale di Gian Battista Pigna, costruito sempre intorno al binomio rimico *vita-morte*: «Perché mia donna non gradì mia vita / dal *viver* mentr’io *vissi* hebbi la morte, / e, da poi che gradir volse mia morte, / presi *morendo* dal *morir* la vita. / A voi che in *morte* al fin mi foste vita, / sì come in *vita* m’eravate morte, / far volse questi versi inanzi morte / per dirvi che per voi *morte* mi è vita» (PIGNA *Rime* 142).

parte del novarese Giovanni Agostino Caccia: *Lasso, madonna è morta, e io son vivo!*.[145] Dato ai torchi nel 1546 da Giolito, il testo è contraddistinto dall'impiego di tre parole-rima (*vivo*, *morte*, *vita*), dunque con minima variazione rispetto al caso preso in esame. Ovviamente il ricorso a due uniche parole-rima non si circoscrive al solo binomio *vita-morte*, ma viene applicato anche ad altre scelte lessicali, per quanto sempre in opposizione semantica:

BENALIO in *Rime di diversi* 1565, vol. II, c. 235*r*:

Felice, lieta, aventurosa notte,
anzi i più ch'altro riposato giorno,
dond'uscio'l Sol, ch'a l'apparir del giorno
sgombrò dintorno sempiterna notte:

in apportarci sì gradita notte,
s'uniò con l'atra *notte* il chiaro giorno
e con vergine madre: e quindi 'l giorno,
diè bel soggiorno a la passata notte.

Quanti Eva danni ci apportò in un giorno,
tanti Ave doni raddoppiò 'n te, notte,
in cui ridotte son le gratie al giorno.

Ma le stelle più tosto d'una notte
annoverar potrei col mezzo giorno
che, senza scorno, dir di tanta notte.

NANNINI *Rime estravaganti* V:

Deh non ritorni a rimenarne il giorno
l'alba, e mai sempre adombri oscura notte
queste selve, e quest'antri, e fia la notte
il Sole a gli occhi miei l'Aurora il giorno.

Brami, Damon, per veder Filli il giorno
ch'io più che mille *giorni* amo una notte,
dolce, serena, e riposata notte,
qual mi fia mai di te più caro giorno?

Così Mopso cantava a meza notte,
a la tua Silvia in braccio, ogni aspro giorno
posto in oblio per così dolce notte.

Né credendo che mai venisse il giorno,
rinchiuse gli occhi, onde sparì la notte,
sì ch'abbracciati gli scoperse il giorno.

GONZAGA in *Rime degli Accademici Eterei*, n. CXV:

Dopo una lunga e sanguinosa guerra,
onde chiuso il camin parea di pace,
fioria nel mondo aventurosa pace,
qual vide già chi vinse Antonio in guerra,

quando colei, che sol ne l'altrui guerra
e ne' martir trova diletto e pace,
svelse da noi la rinverdita pace,
con novo oltraggio e disusata guerra.

Però che, mentre il gran folgor di guerra
Henrico invitto la risorta pace
honora lieto in simulata guerra,

morte nemica natural di pace
cangia la finta in vera horrida guerra,

CARAFA in FERRONI 1999, p. 199:[146]

Di *fiamma* io *fiamma* son, voi sete un ghiaccio,
bench'io nome ho di *ghiaccio* e voi di fiamma,
dal disio d'una *fiamma* or volta in ghiaccio,
ch'anzi il *ghiaccio* facea tutto di fiamma.

Fiamma io son, se ben fui d'alpestre ghiaccio,
voi *ghiaccio*, s'alcun dì foste fiamma,
e sì cresce la *fiamma* entro il mio ghiaccio,
che di *ghiaccio* ha rivolto un vetro in fiamma.

Che fa l'oblio? Tornato ha il *Fiamma* ghiaccio,
verso il cristallo mio *ghiaccio* di fiamma,
per la *fiamma* pregiar conversa in ghiaccio.

Siete pur *ghiaccio* voi, ch'io sarò fiamma,
ché se l'oblio fa tanta *fiamma* un ghiaccio,

[145] CAZZA *Rime* 15: «Lasso, madonna è *morta*, e io son *vivo*! / O caso strano, o dolorosa *morte*, / ch'io *vivo* sendo *morta* la mia *vita*! // Non mai *viss*'in sì dogliosa *vita*, / com'i *vivrò*, se longo tempo io *vivo*, / poi che le spemi mie son giunte a *morte*. // Ahi cruda, iniqua, dispietata *morte*! / Poi che furasti mia dolce *vita*, / perché lasciasti me doglioso e *vivo*? // *Vivo*, e peggior che *morte* è la mia *vita*».
[146] Il sonetto è dedicato a Gabriele Fiamma, il cui nome è alluso nell'eloquente scelta della parola rima.

lui privando di *vita* e noi di pace.

amor fatto ha il mio *ghiaccio* eterna fiamma.

MAURIZIO MORO *Tre giardini*, vol. I, p. 172: [147]

Rara bellezza, che sfavilla il foco,
Laura, che di rigor s'arma, e di ghiaccio,
c'ha tempre di diamante, e cor di ghiaccio,
invescan l'alma con mirabil foco.

Vile non è l'incendio, ond'io son foco,
come né breve appar, ma eterno il ghiaccio,
che sol per farmi senz'Amore, e ghiaccio,
sta nel bel seno, per riparo al foco.

Laura, disio del cor, *s'agghiaccia* al ghiaccio,
che trasportar mi suol di *foco*, in foco,
al caldo Cielo, e quando torna il ghiaccio.

O Laura, fiamma mia, ch'avivi 'l foco,
cedi al mio *foco*, e dà congedo al ghiaccio,
lascia 'l gelo 'l rigor, prezza 'l mio foco.

STAMPIGLIA in CRESCIMBENI *L'istoria della volgar poesia*, vol. I, p. 374:[148]

Dorinda ha un non so che nel *sen*, negli occhi,
onde son meraviglie, e gli *occhi*, e il seno:
men belli ha Clori, e pur sì belli ha gli occhi;
Filli ha men bello, e pur sì bello ha il seno.

Ardo, qualor vagheggio i suoi begli occhi:
gelo, qualor contemplo il suo bel seno:
che gli accesi amor miei nascon dagli occhi;
e la mia gelosia nasce dal seno.

M'affliggono egualmente il *seno*, e gli occhi,
che a riamarmi ella di neve ha il seno,
a incenerirmi ella di foco ha egli occhi.

Vorrei per far men crudi e gli *occhi* e il seno,
che la neve del sen temprasse gli occhi
e che il foco degli occhi ardesse il seno.

Infine, è quasi scontato costatare che una simile sfida concettistica abbia destato pure l'impegno del poeta veneziano più artificioso e tortuoso di tutti, Luigi Groto:[149]

Com'hai potuto dar la *morte* o morte
a chi *morte* toglieva e dava vita?
Come non ti cangiasti, o *morte*, in vita
presso la *vita* mia nel darle morte?

La *morte* stata sei de la mia morte,
anzi hai tolto la *vita* a la mia vita:
che come io *morto* vissi in altrui vita,
così *vivo*, hoggi *moro* in altrui morte.

Se voi oscure, et amarissim'acque
spengeste nel mio sposo il vital foco,
so ben che quel, che di lui m'arde foco
né spengereste voi, né del mar l'acque.

Non era ei già Fetonte, che a te l'acque,
o Pò, scemasse col paterno foco;
ma dove er'io, che coi sospir di foco
tutte seco gli havrei d'intorno l'acque?

[147] Attorno agli stessi rimanti sono costruite anche cinquanta stanze di Maurizio Moro, di cui riporto a titolo rappresentativo la prima: «Amor, io canto di Madonna il *ghiaccio* / e de' begli occhi ardenti 'l vivo *foco*. / Pena del cor amante, è sì gran *ghiaccio*, / esca de' lumi, sì mirabil *foco*: / serba (o gran meraviglia) incendio 'l *ghiaccio* / nutre 'l rigido seno, e ghiaccio, e *foco*. / Per me scopresi un *foco*, e per sé un *ghiaccio*, / ne l'alta forza tua, sopra quel *ghiaccio*» (MORO *Tre giardini*, vol. I, pp. 173-189).

[148] Andrà precisato che Silvio Stampiglia, tra i membri fondatori dell'Arcadia, fu un poeta attivo tra il XVII-XVIII secolo; si è scelto di includerlo però nel regesto a dimostrazione della pervasività dell'artificio rimico anche oltre i confini cinquecenteschi.

[149] A sinistra GROTO *Rime* I.194 (dove nelle terzine il meccanismo è variato dal ricorso ad altre parole-rima simili ma non identiche); a destra GROTO *Rime* I.201. Sempre di Groto segnalo anche *Se il foco che me infoca fosse foco*, ciclo di nove ottave costruite su due soli rimanti antonimi (foco: giaccio); a titolo esemplificativo riporto i primi quattro versi della prima ottava: «Se il *foco* che me *infoca* fosse *foco* / e il *giaccio* che mi *aggiaccia* fosse *giaccio*, / con questo *giaccio* havrei già spento il *foco*, / con questo *foco* havrei già spento il *giaccio*» (GROTO *Rime* II.221, vv. 1-4).

Vissi vivendo lei, lei *morta,* moro,
conviemmi in me *morir*, se 'n lei non vivo.
Vissi in pena per lei, per lei vi moro.

Se *morta* è la mia *vita*, io come vivo?
Vivo, e *vivendo* dolce *morte* moro,
moro, e *morendo* amara *vita* vivo.

Però d'amor ne l'ansioso foco
ei perì del Pò ne l'invid'acque.
Lo sposo in acqua mor, la sposa in foco.

Ma lungo è il mio morir, perché da l'acque
scofe da gli occhi mei temprato e 'l foco:
e mi dan vita, e morte il foco, e l'acque.

A Groto il gioco retorico piacque al punto che rese il virtuosismo formale ancora più estremo, scegliendo di cimentarsi in un sonetto *continuus* dove alla complessità dell'uso di due sole rime equivoche sovrappose pure la difficoltà dell'effetto di eco:[150]

Chi è quella Echo, che mi ange alteRA? ERA.
Chi è quel crudel *Echo*, onde io ARDO? ARDO.
Chi al cor mi cinse fiamma fERA? ERA.
Chi al cor mi trasse acuto dARDO? ARDO.

Chi a sé mi allice quel panthERA? ERA.
Chi da me fugge come pARDO? ARDO.
Chi co' begli occhi fa che io pERA? ERA.
E chi mi ancidde co'l bel guARDO? ARDO.

Me chi impERA? ERA. Io che riguARDO? ARDO.
Chi al mio tormento è troppo austERA? Era.
Chi al mio soccorso è troppo ARDO? Ardo.

Così vicenda dicean ARDO, ed ERA,
gionti in selva herma, e da hERA, e da ARDO
sola a testificar chiamata *Echo* ERA.

L'artificio retorico dell'eco, di matrice classica, vanta attestazioni quattrocentesche in Poliziano, Tebaldeo e Serafino, e continuò ad incontrare sporadicamente il gusto manierista di secondo Cinquecento.[151] Per ragioni di brevità, non intendo ora soffermarmi su questo gioco retorico perché ci allontanerebbe troppo dal nostro discorso. Ciò nonostante, e per concludere, mi si lasci segnalare un caso pressoché sconosciuto agli studi metrico-letterari ma di qualche importanza non tanto per il risultato in sé, pressoché identico a proposte coeve, ma per l'autore a cui è ascritto ovvero Sperone Speroni:[152]

---

[150] GROTO *Rime* III.37.

[151] Per uno studio dell'artificio retorico si veda POZZI 1984, pp. 95-102. Sempre di Groto, mi limito a menzionare anche il sonetto *Chi piangono in sì dolce, amara doglia* (GROTO I. 203) e sonetto *S'Echo non mente anch'ella, in dubbio hor sono* (GROTO I. 52); per Gabriele Fiamma ricordo il sonetto *Mentre piango i miei falli, e l'aria intorno*, che ai vv. 5-14 legge: «Fammi, dico Signor, di novo adorno; / et *orno* portan a l'orecchie i venti. / Saranno, ahi lasso, eterni i miei tormenti; / *menti*, rapporta l'aria al mio soggiorno. // Che dunque i miei dolor pur fine avranno? / *hanno*, risponde. Io sarò lieto ancora? / *ora* odo risonar da' cavi sassi. // Così fanno altrui lieto il duol, l'affanno? / *Fanno*, dice. E col pianto il ciel talora / amico fassi? E mi risponde, *fassi*» (antologizzato in FERRONI 1999, p. 32).

[152] Ho rinvenuto il testo nel ms. Marc. It. IX, 174 (= 6283) a c. 113*v* (di cui propongo una trascrizione interpretativa). Oltre a denunciare la mancanza di uno studio sistematico sulla lirica del filosofo, mi preme sottolineare l'interesse virtuosistico del sonetto, aspetto che avvicina sensibilmente lo Speroni-poeta agli esiti più estremi del manierismo del suo tempo.

Son io? Son altrui? O fui non MAI? MAI.
Habito meco e pur di FUORE? FUORE.
Vive in altrui, chi segue AMORE? MORE.
Dunque io son morto o peggio asSAI? SAI.

Che debbo far per trar men guAI? AHI.
Che darà fine al mio doLORE? L'HORE.
Che premio savio pria, ch'ei m'acCORE? CORE.

Ho da sperar mercede homAI? HAI.
Quando? Se mi è il saper leCITO? CITO.
Pensal madonna o che fa HORA! HORA
et è a Jemila [*sic*] Amor ardITO? ITO.

Farà il suo spirto in me diMORA? MORA.
Come è il mio sempre in lei mUNITO? UniTO.
Ahi, così sia de' corpi ancORA! HORA.

VII. Nota al testo

VII. 1 Descrizione dei testimoni

Testimonianze complete

Rime 1573 = RIME | DI | M. GIROLAMO MOLINO | *Novamente venute in luce*. | Con Priuilegi per anni XXV. || [Marca editoriale] || IN VENETIA, MDLXXIII.

Volume in 8° di [16], 54, [1], 55-121 [i.e. 125], [5] carte, con registro A-F^8 G^8 (G^6+g^1) H-N^8 O^8 (O+o1-2) P-Q^8. La carta g1 è numerata 54[bis] e le carte o1-2 107[bis]-108. Bianche le cc. 54*v*[bis] e 108*v*. Sul frontespizio, tra il titolo e il luogo e anno di edizione, si trova la marca editoriale (Z552): una mano che sostiene una fiaccola che si accende alla fiamma di un'altra (dim. 5, 6 x 8, 2 cm). Arrotolato intorno alla fiaccola principale si riconosce un nastro in cui è scritto il seguente motto: «DEUS ADIUVAT VOLENTES». Il marchio tipografico è riproposto, di eguali dimensioni, anche in *explicit* di volume (c. Q8*r*, non numerata). Il tipografo, per quanto non esplicitato, corrisponde a Comino da Trino, attivo a Venezia tra il 1539 e il 1574.[1] In successione si trovano: la lettera dedicatoria di Celio Magno, tra i curatori del volume, «AL CLARISSIMO | M. GIULIO CONTARINI | IL PROCURATORE», datata «Di Zara adì 20. Ottobre. 1572.» (cc. ✢2*r*-5*v*); la «VITA | DEL CLARISSIMO | M. GIROLAMO | MOLINO | Descritta | DA MONSIGNOR | Gio. Mario Verdizzotti» (cc. ✢6*r*-✢✢3*v*); la «TAVOLA DEL PRE- | SENTE VOLUME» (cc. ✢✢4*r*-8*v*); le *Rime* (cc. 2*r*-111*v*); i «SONETTI | DI DIVERSI | Ai quali M. Girolamo Molino risponde» (cc. 112*r*-114*r*); i «SONETTI | DI DIVERSI IN RISPOSTA DI ALTRI | DI M. GIROLAMO MOLINO» (cc. 114*v*-115*r*); le «RIME IN MORTE | DI M. GIROLAMO MOLINO» (cc. 116*v*-Q6*r*); il «REGISTRO» (c. Q6*v*); un primo *Errata* (c. Q7*v*); a c. [127*r*] un sonetto «DI M. D. | VENIERO» (*Ai che pungente stral di duol armato*) e alle cc. [127*v*-128*v*] è impresso un secondo *Errata corrige*. Inoltre, si segnalano alcune imprecisioni riguardanti la numerazione delle carte:

- Nella «Tavola del presente volume» (cc. ✢✢4*r*-8*v*), posta in apertura della raccolta, il sonetto *L'anime in ciel più gloriose e sante* (n. 238) è erroneamente ricondotto a c. 106, quando invece è attestato a c. 107*v*;
- La numerazione 63-64 si ripete impropriamente due volte, motivo per cui si è provveduto così ad emendare: c. 63*r* (inc. *Furato ha gli anni miei più dolci et gai*); 64*r* (inc. *Che se talhor graditi*); c. 63*r*[bis] (inc. *d'amar solo s'appaga, et si conforta*) e c. 64*r*[bis] (inc. *et come cangia se cangiando sede*);[2]

[1] L'identificazione è possibile sulla base della marca, per la quale cfr. Vaccaro 1983, p. 254 e Zappella 1986, *Tavole* (vol. II) n. 552. Per un'introduzione su Comin da Trino rimando a Rhodes 1982, il quale osserva che «talvolta egli stampò senza alcuna nota tipografica; questi possono essere identificati come opere sue dalla marca tipografica o dalle iniziali xilografiche, ma non dai caratteri, che da allora sono, romani o italici, in forme standardizzate» (p. 577).

[2] Della carta si è trascritto solo il verso coincidente con il primo rigo, con uno scopo identificativo. Si precisa, tuttavia, che non corrispondono necessariamente ad *incipit* di componimento. Infatti le cc. 63-64 ospitano il proseguimento della canzone morale n. 142 *Ai come pronta et leve* (cc. 62*v*-64*v*), mentre cc.

- Tra le cc. P7*r* e Q2*v* (incluse) e a partire da c. Q4*r* la numerazione è omessa. Per eventuali riferimenti si è scelto di fare appello alla fascicolazione;
- Il bifolio conclusivo – di cui non si dà conto nel «Registro» di c. Q6*v* perché aggiunto in un secondo momento – non presenta alcun tipo di numerazione.

Sarà necessario discutere ancora due aspetti. In primo luogo, come già sottolineato, con 'bis' si indicano le carte di *Rime* 1573 aventi contenuti differenti ma numerazione ripetuta. L'imprecisione delle cc. 63-64 è dovuta, probabilmente, ad una svista tipografica al momento della composizione dell'esemplare. Diverso è invece il caso della doppia numerazione delle carte 54[bis] e 107[bis]-108[bis], da ricondurre piuttosto al tentativo sbrigativo di inserire, in corso d'opera, testi fino a quel momento omessi per ignote ragioni:[3]

- A c. 54*r* sono attestati i madrigali *Quando nel cor m'entrasti* (n. 122) e *O sia la voglia ardente* (n. 123); a c. 54*v* la ballata *Così mi dessi, Amore* (n. 124) e il madrigale *Alma d'amor gioiosa, or che sospiri?* (n. 125); a c. 54*r*[bis] i madrigali *Chi crede Amor de' tuoi diletti ir pago* (n. 126) e *Come vago augellin, ch'a poco a poco* (n. 127); c. 54*v*[bis] è bianca.
- A c. 107*r* sono attestati i sonetti *Mentre, il pastor, che Re da Dio fu eletto* (n. 236) e *Morte contra il buon Molza avea già teso* (n. 237); a c. 107*v* il sonetto *L'anime in ciel più gloriose e sante* (n. 238); a c. 107*r*[bis] i sonetti *Speron, il mondo è d'ignoranza pieno* (n. 239)e *Speron, se per cercar gli alti secreti* (n. 240); a c. 107*v*[bis] i sonetti *Ecco padre beato, ecco pur l'ora* (n. 241) e *Se quel camin, che 'l vostro animo intero* (n. 242); a c. 108*r* i sonetti *Chi può quel non gradir, ch'agli occhi piace* (n. 243) e *Chi m'assicura, che pregando impetri* (n. 244); c. 108*v* è bianca; c. 108*r*[bis] ospita la canzone *Vago augelletto e caro* (n. 245).

Si registrano almeno due diversi stati di stampa (indicati con A e B), le cui varianti non incidono in realtà sulla complessiva fisionomia del testo ma possono essere comunque utili a ricostruire le diverse fasi di impressione e allestimento dell'opera. Le stampe si distinguono per l'assenza (var. A) o per la presenza (var. B) di un bifolio conclusivo – privo di numerazione e indicazioni fascicolari – contenente rispettivamente: il sonetto *Ai che pungente stral di duol armato* di Domenico Venier,[4] a cui segue una nuova tavola di «Errori di stampa», disposta sui tre lati rimanenti del foglio ripiegato.[5] Esistono, in breve, due emissioni della medesima edizione, la seconda delle quali integrata da un inedito sonetto di Venier, sul quale è di qualche interesse indugiare,[6] e un elenco aggiornato di interventi correttivi. Una seconda variante di stato

63[bis]-64[bis] il proseguimento della canzone morale n. 143 *Christo, se per salir dal mondo al cielo* (cc. 64*v*-65*v*).

[3] Per quest'ultimo caso rimando al cap. VII. 6. 5 *Aggiunti in corso d'opera*, pp. 305-306.

[4] Qui in MOLIN *Rime* XXII, ma anche in VENIER *Rime* 216.

[5] Non si dimentichi, ovviamente, la presenza di una prima tavola di «Errori di stampa» (c. Q7*v*).

[6] Il sonetto veniero è meritevole di attenzione in quanto utile, forse, a retrodatare il presunto anno di morte del poeta Girolamo Fenarolo. Infatti, nel sonetto Venier manifesta il proprio dolore per la perdita sia di Molin (v. 4) che di Fenarolo (v. 7), la cui morte è generalmente ascritta al 1574, anno di pubblicazione delle sue *Rime*, edite postume sempre per le cure di Venier. La presenza di un sonetto epicedico per Fenarolo nella stampa del 1573 di Molin ammette due ipotesi: che l'integrazione tipografica del volume delle *Rime* moliniane sia posteriore alla stampa del frontespizio; oppure che Girolamo Fenarolo possa essere morto prima del 1573, anno di pubblicazione dell'opera moliniana. A favore di questa seconda ipotesi concorrono altri due sonetti epicedici in morte di Girolamo Fenarolo, editi nel 1574. Nel primo sonetto *Deh che struggendo va l'alme sembianze*, al v. 7 il poeta Don Cesare Carafa menziona insieme la morte di Molin e Fenarolo: «Fenaruol e Molin, ch'adorno il crine» (FENAROLO *Rime*, c. 73*v*). Parimenti, il Conte Marcantonio Martinengo nel sonetto *Quel sacro eccelso e pellegrino ingegno*

riguarda invece il fascicolo K, giacché presenta una numerazione in alcune stampe corretta in altre erronea:

- la c. 71 è talvolta impropriamente indicata come c. 79;
- la c. 73 è talvolta impropriamente indicata come c. 66;
- la c. 75 è talvolta impropriamente indicata come c. 68;
- la c. 77 è talvolta impropriamente indicata come c. 70.

L'imprecisione interessa un numero minoritario di esemplari, appartenenti sia alla var. A sia alla var. B.[7] Di conseguenza, è legittimo immaginare che il tipografo si sia accorto del refuso numerativo solo dopo aver impresso una quantità già considerevole di fogli, reimpiegati ugualmente al momento della rilegatura conclusiva per verosimili ragioni economiche.

Infine, un chiarimento necessario: le integrazioni testimoniate dalle cc. 54bis e 107bis-108 appartengono ad ogni esemplare di *Rime* 1573 e, dunque, già alla redazione A. Nella «Tavola del presente volume» posta in apertura dell'opera sono infatti inclusi i componimenti 'bis' con corretto riferimento alle pagine della versione definitiva. Inoltre è l'editore stesso, nel «REGISTRO», a dichiarare gli inserimenti in corso d'opera:[8]

> Tutti sono quaderni, eccetto G, nel quale gli va un cartesino[9] con la signatura g et va fra numero 54 et 55. Et in O, va un altro cartesino con la signatura o, et va fra numero 107 et 108.

Idealmente, dunque, sarebbe quasi lecito supporre una prima versione (A_1), manchevole di otto componimenti moliniani, a cui fa seguito un secondo allestimento (A_2), corredato dell'integrazione testuale.

Si segnala, per concludere, che la digitalizzazione della cinquecentina realizzata a partire dall'esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Austriaca in data 25 giugno 2014 (e disponibile sul portale Google libri) è imprecisa. Infatti:

- è omessa la c. 8;
- le cc. 4*r*-13*r* si ripetono due volte;
- è omessa la c. 54*r* bis;
- è omessa la c. 107 bis e la c. 108. 35

Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare di appartenenza della Biblioteca Beato Pellegrino dell'Università degli Studi di Padova (segnatura ANT.A.XVI. -36). Nel corso del

---

accenna al dolore di Venier e di Molin per la scomparsa dell'amico, vv. 8-11: «Ma là, dove il mortal giace sepolto / versando vanno il lor famoso pianto / il suo caro Veniero, e 'l buon Molino» (FENAROLO *Rime*, c. 74*r*). Le parole di Martinengo suggeriscono, inequivocabilmente, che Molin fosse ancora vivo al momento della sua morte, da ritenersi dunque anteriore al dicembre 1569.

[7] Per una mappatura esemplificativa del quadro rimando alla tabella al termine del capitolo (APPENDICE 2).

[8] *Rime* 1573, c. Q6*v*.

[9] Venetismo per 'carticino', termine tecnico per «foglietto di due o di quattro pagine, che talora si stampa per compiere un libro, o si ristampa per mutarvi qualche cosa» (cit. da *Vocabolario della Crusca* 1863-1923, vol. II, p. 613). In ambito veneziano cinquecentesco, è attestato il termine 'cartesina' riferito a «cartina, involto di carta» (cfr. CORTELAZZO 2007, p. 302).

mio censimento ho rinvenuto settantasette esemplari di *Rime* 1573, conservati presso le seguenti biblioteche:[10]

AIX-EN-PROVENCE (FR)
Bibliothèque Méjanes (C 3075, 1; Var. B)

ALESSANDRIA
Seminario vescovile di Casale Monferrato (AL) (BISEM 8093'; Var. B)[11]

ANCONA
Biblioteca comunale Planettiana (Jesi, AN) (CONV 2 0931; Var. B)
Biblioteca del Seminario Vescovile (Osimo, AN)*

AVELLINO
Biblioteca Provinciale Scipione e Giulio Capone (SEZ. RARI A 435)*

BALTIMORE (MD – USA)
George Peabody Library of The Johns Hopkins University (851 M723 c.1)*

BERGAMO
Biblioteca civica Angelo Mai (CINQ.2.527; Var. B)
Biblioteca del Clero di S. Alessandro in Colonna (BDC.T.6.374; Var. B)

BERLIN (GE)
Staatsbibliothek (Xo 8924; esemplare andato perduto durante la seconda guerra mondiale)

BOLOGNA
Biblioteca di Casa Carducci (4. d. 269; Var. B)
Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (2 esemplari: 8. T. V. 11; Var. A e 8. T. V. 02; Var. B)[12]
Biblioteca di S. Francesco*
Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna (Villa 1331; Var. B)

MODENA
Biblioteca Estense Universitaria (E 070 E 064; Var. A)

NEW HAVEN (CT – USA)
Yale University Library (BEINECKE Hd22 462; Var. B)

NOTRE DAME (IN – USA)
Hesburgh Library – University of Notre Dame (Rare Small PQ 4630.M5 R56 1573; Var. A)

ORVIETO
Nuova biblioteca pubblica Luigi Fumi (6873 scaffale 13-73b donazione Tordi; Var. A)

OXFORD (UK)
All Souls College Library (17.21; Var. A)

PADOVA
Biblioteca civica (F958; Var. B)
Biblioteca del Seminario vescovile di Padova (2 esemplari: 500.ROSSA.SUP.E.2.-42; Var. B e 500.ROSSA.SUP.APP-1.4.-11, Var. B[16])
Biblioteca Beato Pellegrino dell'Università degli Studi di Padova (ANT.A.XVI.-36; Var. B)
Biblioteca Universitaria di Padova (55.a.132; Var. B)

PAVIA
Biblioteca Universitaria (142/3. A 17; Var. B)

PARIS (FR)
Bibliothèque nationale de France (8-BL-6233; Var. A)

PERUGIA
Biblioteca comunale Augusta (ANT I.N 106; Var. B)[17]

---

[10] Il censimento delle stampe è relativo solo a *Rime* 1573 e si fonda sulla consultazione dei cataloghi del SBN, di EDIT16, di USTC e di WorldCat, che ho provveduto ad integrare con il rinvenimento di testimoni non catalogati nel sistema digitale. Gli esemplari non collazionati – in mancanza di consultazione diretta o per il tramite di riproduzione digitale – sono indicati con asterisco.

[11] Si segnala che il catalogo USTC indica erroneamente la presenza di un esemplare anche presso la Biblioteca civica Giovanni Canna (Casale Monferrato, Alessandria).

[12] L'esemplare 8. T. V. 11 è legato a *Rime spirituali divise in due parti nuovamente composte dal Reverendo Padre Scalzo fra Giovan Battista da Pesaro*, Venezia, appresso Paulo Ugolino, 1591; la copia è mutila del bifolio A1.8, delle carte o1-2 e Q7-8. L'esemplare 8. T. V. 02 è legato con le *Compositioni Volgari e Latine di Messer Iacopo Tiepolo*, Venezia, appresso Agostino Bindoni, 1549.

[16] Legato insieme con *La balia* (1564) e *Disegni* (1549) di A. F. Doni.

[17] Legato insieme con *Sonetti de gli Academici di Milano* (Milano 1548) e *Rime di diversi signori napolitani* (Venezia 1556).

BRESCIA
Biblioteca dannunziana (Gardone Riviera, BS) (PRI.Giglio.CXI.36, Var. A)

CAMBRIDGE (MA – USA)
Houghton Library – Harvard University (IC5 M7345 573r; Var. B)

CHICAGO (IL – USA)
Newberry Library (PQ4630.M58A17 1573; Var. B)
University of Chicago Library (Case Y 712.M734)*

CITTÀ DEL VATICANO
Biblioteca Apostolica Vaticana (2 esemplari: De Luca. V. 40601 e Ferr. V. 1915, Var. B)

COLLEGE PARK (MD – USA)
Hornbake Library, University of Maryland (PQ4630.M5 R56 1573; Var. B)

COSENZA
Biblioteca Civica (RARI A 1774; Var. B)

FERRARA
Biblioteca comunale Ariostea (Caretti Rari B 0012; Var. B)

FIRENZE
Biblioteca Nazionale Centrale (PALAT.12.2.2.10; Var. B)

FROSINONE
Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino (Cassino, FR) (ANT 1B.III 24; Var. B)

GENÈVE (CH)
Fondation Barbier-Mueller (Moli1; Var. B)

LEIPZIG (GE)
Universitätsbibliothek Leipzig - Bibliotheca Albertina (Lit.ital.4107; Var. A)

LONDON (UK)
British Library (Humanities and Social Sciences, St. Pancras Reading Rooms, 241.d.27; Var. A)

LUCCA
Biblioteca Statale (E. VI.d.31; Var. B)[13]

PISA
Biblioteca Universitaria (MISC. 835. 2; Var. A)

ROMA
Biblioteca Angelica (RR.3.77; Var. B)
Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana (CORS 130 A 19; Var. B)
Biblioteca della Fondazione Primoli (PRAZ Antiq.29.J; Var. A)
Biblioteca Nazionale Centrale (6.23.G.40; Var. B)
Biblioteca Universitaria Alessandrina (N b 179, Var. B)

ST. PETERSBURG (RU)
National Library of Russia (6.83.8)*

TORONTO (CA)
Thomas Fisher Rare Book Library of the University of Toronto (Rime 00262)*

TRENTO
Biblioteca comunale (t-G 2 k 377; Var. B)
Biblioteca Ufficio Beni archivistici, librari e Archivio provinciale [Biblioteca Castel Thun] (ttX 224; Var. B)

TREVISO
Biblioteca del Seminario vescovile*
Biblioteca comunale Borgo Cavour (RiII 020.00C.400; Var. B)

UDINE
Biblioteca Arcivescovile di Udine (QQ.III.50; Var. B)
Biblioteca Bartoliniana (BARTOLINI B.IV.35; Var. B)

URBANA (IL – USA)
University of Illinois at Urbana Champaign (IUA08850; Var. B)

VENEZIA
Biblioteca Civica di Mestre (Antico FA 5M 3; Var. B)
Biblioteca d'arte e storia veneziana del civico Museo Correr (tre esemplari: OP. CICOGNA 0075.8[18] – Var. B; I 1876 – Var. B; e I 1877; Var. A)
Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini (FOAN MAL T 151; Var. B).

---

[13] La collocazione Dono Taddeo a.402 suggerita dall'Opac SBN è in realtà una fotocopia dell'esemplare E.VI.d.31, con legatura in tela rigida con dorso in pelle con impressioni in oro.

[18] L'esemplare Op. CICOGNA 0075.8 è legato a *Rime degli Accademici Eterei*, Venezia, presso Alfonso Caraffa, 1588 e a *Rime di M. Francesco Coppetta*, Venezia, presso Guerra, 1580.

LUGANO (CH)
Biblioteca cantonale (LGC 19 K 21; Var. B)

MANTOVA
Biblioteca comunale Teresiana (c.II.46; Var. B)[14]

MANCHESTER (UK)
Manchester University (2 esemplari: JRL Bullock 1330 – Var. B; JRL SC9473A – Var. A)[15]

MILANO
Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana (Triv. L 1032, Var. B)
Biblioteca Sormani (2 esemplari: VET.F VET.156, Var. A; e VET.F VET.156.-1, Var.B)

Biblioteca dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti (II 11 H 37; Var. B e II 11 H 38, esemplare andato perduto)[19]
Biblioteca Nazionale Marciana (D 034 D 263.4; Var. B)

VERONA
Biblioteca Civica (500 Cinq.F.0427, Var. B)
Biblioteca del Seminario Vescovile (XII 2/28; Var. B)

WASHINGTON (DC – USA)
Folger Shakespeare Library (PQ4630 .M5 Cage; Var. A)

WEIMAR (GE)
Herzogin Anna Amalia Bibliothek-Klassik Stiftung Weimar (Dd 8: 1093; Var. B)

WIEN (AU)
Biblioteca Nazionale Austriaca (38.G.73; Var. A)

[14] La collocazione O.I.34 suggerita dal catalogo locale della biblioteca non si riferisce ad un esemplare di *Rime* 1573, bensì di *Scelta di sonetti, e canzoni de' più eccellenti rimatori d'ogni secolo* (Bologna, Pisarri, 1709), contenente solo alcuni sonetti di Molin.
[15] L'esemplare JRL SC9473A è legato con le *Rime degli illustrissimi sig. Academici Eterei,* Ferrara, presso Alfonso Caraffa, 1588.
[19] Segnalo che secondo il *Topografico* della Biblioteca dell'Istituto veneto, datato agli anni Venti (e dunque utile limite *ante quem*), erano conservati due esemplari del volume di *Rime* 1573; ma uno di questi (con collocazione II 11 H 38) non risulta più a scaffale e non è stato possibile reperire ulteriori informazioni circa la storia di quest'ultimo esemplare e le ragioni del suo smarrimento.

LA TRADIZIONE MANOSCRITTA[20]

1. *MANOSCRITTI LETTERARI*

BASSANO DEL GRAPPA

B = ms. 29 B 8, Biblioteca Civica - Consultato su microfilm

Codice miscellaneo omogeneo organizzato. Cartaceo, secolo XVIII, mm. 203x152, in 12°, rilegatura in cartone. Unica mano. Il codice è composto da 189 pagine, delle quali le ultime sette non sono numerate, con numerazione in lapis nel margine alto esterno. Le pp. [181] - [187] ospitano la «Tavola delle Rime». Il frontespizio reca la seguente indicazione: «Rime | Raccolte da diversi | Autori. Copiato da Marco Stecchini». Unica mano. Ospita, in ordine di apparizione, componimenti di: Pietro Bembo, Giovanni Della Casa, Giacobo Sannazzaro, Lodovico Ariosto, Annibal Caro, Giovanni Guidiccioni, Bernardo Tasso, Torquato Tasso, Angelo di Costanzo, Anton Francesco Rinieri, Domenico Veniero, Giacomo Bontadio, Girolamo Mutio, Francesco Maria Molza, Giulio Camillo, Fortunio Spira, Antonio Querenghi, Gio. Andrea Gesualdo, Andrea Navagero, Rinaldo Corso, Pietro Gradenigo, Celio Magno, Orssatto Giustiniano, Valerio Marcellino, Girolamo Troiano, Lodovico Domenichi, Benedetto Guidi, Francesco Coppetta, Matteo Maria Boiardo, Petronio Barbato, Dionigi Atanagi, Raffael Macons, Giovan Giorgio Trissino, Silvio Pontevico, Nicolò Amanio, Lodovico Dolce, Bernardo Accolti, Antonio Placidi, Gabriel Fiamma, Girolamo Parabosco, Agnolo Firenzuola, Filippo Alberti, Alberto Parini, Alberto Parma, Maffeo Veniero, Alessandro Campesano, Ottavio Maggi, Incerti autori [pp. 173-189].
Ospita una canzone di Molin: *Ahi come pronta et lieve* (pp. 126-132).

***

BOLOGNA

A = ms. A 2429, Biblioteca dell'Archiginnasio

Codice omogeneo e organizzato. Cartaceo, secolo XIX (data stimata), mm. 190x130, in 16°, rilegatura moderna in mezza pelle e cartonato rigido.[21] Mano unica. Composto da 750 pagine, di cui 663 numerate, con numerazione araba coeva in alto a destra. I sonetti sono preceduti da una carta non numerata in cui è deducibile la presenza di un titolo ad inchiostro tendente al

---

[20] Il censimento dei testimoni manoscritti si fonda sulla consultazione dei cataloghi di Mazzatinti (*Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, a cura di G. Mazzatinti, Firenze, Olschki, 1930 – da qui in avanti *IMB*) e di Kristeller (*Iter italicum*, a cura di P. O. Kristeller, London, E. J. Brile, 1967) nonché di strumenti digitali come MANUS ONLINE e NBM. Ho, inoltre, provveduto ad integrare il censimento con il rinvenimento di testimoni fino ad ora non catalogati nei supporti citati. A margine, segnalo di aver compiuto accurate ricerche anche presso la Biblioteca Nazionale di Napoli senza essermi imbattuta però in alcun testimone utile all'edizione.

[21] Nella descrizione esterna proposta da Mazzatinti si documenta la presenza di una dicitura sul dorso, «MISCELLANEA | SONETTI», oggi non più esistente. Ne consegue, dunque, che la rilegatura odierna debba ritenersi posteriore al 1930, anno di pubblicazione del volume del catalogo (*IMB*, p. 184).

color rosso, ora sbiadito e non più leggibile. In conclusione sono conservati un «INDICE DEGLI AUTORI DE' SONETTI» (pp. 701-721), un «INDICE DEGLI ARGOMENTI DE' SONETTI» (pp. 725-741) e un «INDICE DELLE POETESSE QUI RACCOLTE» (pp. 743-744). Sono bianche le pp. 328, 339, 504, 505, 526, 568, 569, 571, 572, 573, 588, 609, 624, 625, 657, [665-700], [722-724], [742], [745-748]. Incompleto il sonetto di pag. 416. Mancante di note di possesso, sbiadito (e illeggibile) il frontespizio. Il codice ospita una miscellanea di soli sonetti di vari autori dal secolo XIII al XIX, disposti in ordine cronologico con indicazione autoriale in basso a destra. Ogni componimento è preceduto da un'indicazione paratestuale di sintesi del soggetto sviluppato nel testo. Soffermandosi solo sugli autori di XVI secolo ospita sonetti di: Pietro Bembo, Cariteo, Baldassarre Castiglioni, Panfilo Sasso, Partonopeo Suavio, Francesco Maria Molza, Ippolito de' Medici, Claudio Tolomei, Vincenzo Martelli, Benedetto Varchi, Bernardo Tasso, Luigi Tansillo, Lelio Capilupi, Ferrante Caraffa, Jacopo Marmitta, Girolamo Muzio, Giov. Giorgio Trissino, Antonio Terminio, Luigi Alamanni, Lodovico Martello, Giovanni Guidiccioni, Leonardo da Vinci, Angelo Firenzuola, Giovanni Andrea Ugoni, Petronio Barbati, Girolamo Brittonio, Camillo Besalio, Cesare Abelli, Bernardo Capello, Jacopo Antonio Corso, Giovanni Mozzarello, Pietro Aretino, Gabriele Simeoni, Giulio Camillo Delmicio, Tommaso Castellani, Antonio Ongaro, Giraldo Giraldi, Sperone Speroni, Lodovico Dolce, Lodovico Pasquale, Lodovico Domenichi, Remigio Nannini, Annibale Nozzolino, Gandolfo Porrino, Nicolò Amanio, Jacopo Bonfadio, Giulio Bidelli, Baldassare Stanza, Antonio Maria Negrisoli, Girolamo Molino, Girolamo Zoppio, Bartolomeo Arnigio, Marco Tiene, Ippolito Capilupi, Antonio Abati, Cesare Rinaldi, Ercole Strozza, Pietro Borignano, Giov. Battista Amalteo, Francesco Coppetta, Lodovico Ariosto, Francesco Rinieri, Angelo di Costanzo, Giovanni Della Casa, Bernardino Tomitano, Pietro Gradinico, Lodovico Paterno, Michelangelo Buonarroti, Bernardino Rota, Gaspare Torelli, Francesco Bracciolini, Bernardino Baldi, Celio Magno, Torquato Tasso, Girolamo Fracastoro, Francesco Ruspoli, Annibal Caro, Erasmo di Valvasone. Alle pp. 591-623 sono ospitate liriche di poetesse; del XVI secolo si segnalano: Laura Terracina, Vittoria Colonna, Laura Battiferri, Veronica Gambara, Ippolita Gonzaga, Lucia Albana Avogadra, Tullia d'Aragona. L'ultimo sonetto della raccolta (inc. *Amico mio, son giunto al* laboratur) è di anonimo.[22]
Ospita un sonetto di Molin: *S'io fossi stato accorto il di primiero* (p. 208), testo preceduto dalla seguente indicazione paratestuale «Sorpreso da Amore, s'arrese e perciò chiede pietà».

***

Città del Vaticano

R = ms. Vat. Lat. 5182, **Biblioteca Apostolica Vaticana**

Codice composito fattizio [1° el. cc. 1-52; 2° el. cc. 53-88; 3° el. cc. 89-186; 4° el. cc. 147-194; 5° el. cc. 195-237]. Cartaceo, metà del sec. XVI, mm. 215x155, rilegatura moderna con rifacimento del dorso sotto papa Pio IX. Mani multiple. Composto da cc. 238, con doppia numerazione da c. 221*r* (poi c. 222*r*) a c. 232*r* (poi c. 233*r*), segnata in alto a destra. Le ultime tre carte non sono numerate. Manca la c. 4 e sono bianche le cc. 7*r*-30*v*, 32*v*, 39*v*, 40*v*, 46*r*, 52*v*, 73*r-v*, [216*r*], 218*r-v*, 224*r-v*. Mancante di titolo, frontespizio, note di possesso. Ospita: epitaffi francesi e latini (cc. 1*r*-3*r*); epistola latina «Ag Georgium Natum» (cc. 3*v*-4*r*); componimi latini prevalentemente adespoti (cc. 4*v*-116*r*); componimenti volgari (cc. 117*r*-216*v*), tra i quali si riconoscono testi di Andrea dell'Anguilla, Silvio Antoniano, Lodovico Dolce, M. A. Girardi,

[22] Mazzatinti riferisce anche dell'esistenza di un foglio volante contente un sonetto di Paolo Costa di incipit *Cento Tauri, che indomiti e superbi*, oggi andato perduto (*IMB*, p. 184).

Bembo, Parabosco, Muzio, P. Barignano, L. Ariosto, N. Tiepolo, J. Marmitta, G. A. Gesualdo, Della Casa, Baldassarre Stampa, Francesco Coccio, Andrea Conegrano, Baldassarre Castiglione, A. Navager, Remigio Fior, Bernardo Cappello; epistola di M. Trifon Gabriele ad un nipote (cc. 219*r*-223*v*); «Orazione di M. Speron Speroni in morte della Sign.ra Giulia Varano ecc.ma Duchessa d'Urbino» (cc. 225*r*-237*v*).
Una canzone adespota è da attribuire a Molin: *Hai come pronta e lieve* (cc. 187*r*-191*v*). Il fascicolo che ospita il componimento moliniano presenta una pronunciata piegatura in quattro e una numerazione in calce di ogni carta della strofa corrispondente (con imprecisione della seconda [c. 187*v*], indicata erroneamente come 4°), di inchiostro e mano differente rispetto al copista del testo, di grafia precisa ed elegante.

G = ms. Vat. Lat. 9948, **Biblioteca Apostolica Vaticana**

Codice composito organizzato, cartaceo, seconda metà del XVI secolo, mm. 210x153, rilegatura moderna in cartone (sotto papa Pio IX, quindi tra il 1846 e il 1870). Mani multiple. Composto da 358 cc., con doppia numerazione in alto a destra (antica in inchiostro scuro; moderna in lapis – si adotta qui la seconda). Il codice è probabilmente lacunoso: nella numerazione antica sono mancanti le cc. 8-26, motivo per cui l'intervento moderno rinomina la precedente c. 27*r* in 8*r* (etc.). Presenta interventi di velinatura (databili al XIX sec.) alle cc. 1*r*-18*v*, 23*r*-30*v*, 75*r*-84*r*, 126*r*-133*r*, 134*r*-*v*, 202*r*-205*v*, 266*r*-275*v* e 285*r*-290*v*. Mancante di titolo, frontespizio e note di possesso. Ospita componimenti di: Francesco Melchiori, Achille Bocchi, Mons. de l'Isola, Incerto, Verità, Incerto, Girolamo da Molino, Camillo Thori, Pico da la Mirandola, Incerti, Ariosto, Incerti, Aretino, Speron Speroni, Andrea Navagiero, Gio. Batt. Amaltheo, Incerto, Incerti, Gio. Da la Casa, Hieronimo Amaltheo, Incerti, epitaffio latino di Incerto (c. 29*r*), Incerti, Hannibal Caro; «Alberici Longi Salentini Numatius» (cc. 31*r*-36*r*); Bernardo Tasso, Joannis Carga, Gio. Andrea da l'Anguillara, Francesco Matteucci, Incerti, Gio. Francesco Fabri Bolognese, Incerti, Domenico Veniero, Gio. Andrea Gobbo da l'Anguillara, Francesco Maria Molza, Domenico Veniero, Ariosto, Tolomei, Jacopo Sellaio Bolognese, Incerti, Molza, Remigio Fiorentino, Claudio Tolomei, Giorgio Merlo, Girolamo Fracastoro, Incerti, Girolamo Mentovato, Rafael Gualteri, Speron Speroni, Hannibal Caro, Pietro Percoto, Speron Speroni, Claudio Tolomei, Hieronimo Amalthei, Ferrante Carrafa, Cornelio Frangipane, Lodovico Ariosto, Incerto, Domenico Veniero, Lodovico Dolce, Gio. Andrea da l'Anguillara, Hannibal Caro, Camillo Tori, Francesco Melchiori, Joannis Baptista Pigna, Molza, Alberici Longi Salentini, Duca Ferrandina, Camillo Tori, Joannis Andrea Galligari, Danieli Barbaro, Gio. da la Casa, Camillo Tori, Benedetto Varchi, Gio. da la Casa, Alberici Longi Salentini, Incerto, Hannibal Charo, Jo. Bap. Amalthei, Gobbo da l'Anguillara, Nicolò Amanio, Incerti, Matteucci, Lazaro Ferucci, Incerto, Franc. Matteucci, Bernardo Zane, Incerto, Franc. Melchiori, Alberico Longo Salentino, Armodio Bolognese, Franc. Melchiori, Celio Magno, Franc. Melchiori, Gio. Battista Susio da la Mirandola, M. H. R., di Mad. A. G. <a Donna Giovanna d'Aragona>, Incerto, Lelio Capilupi, Alberici Longi Salentini, «Tradottione de l'ode d'Horatio» d'Incerto, Giulio della Stufa, Benedetto Varchi, Domenico Veniero, Doni, Celio Magno, Bened. Varchi, Mendozza, Bened. Varchi, Stefano Querini, Hieron. Fracastoir, Petrii Bembi, Francesco Bolognetto, Gio. Battista Giraldi, Andrea Navagero, Peranda, Amaltheo, Francesco Melchiori, Valerio Buongioco, Alberico Longo, Aurelio Soleo, Valerio Buongioco, Incerto, Hannibal Caro, Joannis Bap. Amalthei, Zancaruolo, Giulio Avogaro, Incerto, Francesco Melchiori, mons. Cosimo Gherio, Bevazzano, Lodovico Dolce, Pietro Aretino, Fracastorio, Incerti, Francesco Melchiori, Girolamo Fracastoro, Incerti, Corn. Pavisano, «Lettera» [di anonimo ad anonimo] (cc. 241*r*-244*r*), Incerti, [lettera di Faustina Merchiori al fratello Francesco] (c. 346*v*), «Epistola del S. Franc. Melchiori» (c. 247*r*), Francesco Melchiori, sei «Lettera amorosa del S.re Francesco Melchiori» (cc. 248*r*-251*v*, 252*r*-253*r*, 253*v*-255*v*, 256*r*-260*r*, 260*v*-262*r* e 262*v*-265*r*), Incerti, Francesco Melchiori, Sperone Speroni, Charo, «Frottola di M. Francesco Petrarca no(n) sta(m)pata», Incerto, Charo, Luigi Alamanni, Virginia Salvi,

«Capitolo alla Vinitiana di Incerto», Incerti, Lodovico Ariosto, Mons. De la Casa, Bembo, Incerti, Bembo, Incerti, «Triumphi delle Nobili Donne di Cesena fatti a significatione de i tarocchi», Incerto, Ant.º Franc.º Rinieri, Incerti, «De avibus rapacibus ad aucupia aptis libellus», Francesco Melchiori.
È conservata una canzone di Molin: *Candida rosa mia beata* (cc. 10*r*-11*v*). Della stessa mano è l'attribuzione autoriale «Del magn.co M. Girolamo da Molino». Sul margine sinistro di c. 10*r*, con inchiostro e mano differente, si legge «Stampata / nelle Rime / del Molino / p. 23».

P = ms. Patetta 576, **Biblioteca Apostolica Vaticana**

Codice miscellaneo eterogeneo, cartaceo, seconda metà del sec. XVIII, mm. 202x138, rilegatura in pergamena. Una mano. Composto da 219 cc., con numerazione antica in alto a sinistra sul verso e moderna in basso a destra sul recto. Si adotta qui la moderna. Bianche le cc. 10*v* e 219*v*. Nel frontespizio si legge «Miscellanea di più Autori, Prose e Rime» ed è seguito dai sonetti *Due sorci uno il più scaltro ed il più dotto* (c. 1*v*), *Fatico anch'io, ma so che il mondo è un giuoco* (c. 2*r*) e *Già trama et la febre il Genovese* (c. 2*v*). A seguire: una cronologia del mondo dalle origini al 1631 (cc. 3*r*-11*v*); una geografia del mondo antico e monete (cc. 12*r*-15*v*); sonetti di Gio. Battista Ricchieri (cc. 16*r*-19*r*), di Faustina Ravatti (cc. 19*v*-22*v*); epitaffi (c. 23*r*-25*v*). Seguono componimenti (cc. 26*r*-174*v*) di abate Pizzi, Filippo Fazzi, abate Giulio Cesare Bianchini, Lucia Licorani, Niccolò Checconi, abate Veccei (con un testamento in quartine a schema abba), Girolamo Molino, Vaccino da Bobali, Girolamo Zoppio, Francesco Coppetta, Faustina Zappi, abate Diol, Pietro Metastasio, Lucia Sicurani, abate Mancini, Pietro Casali; copia di lettera del Card. Quirini a Benedetto XIV (Brescia, 24 luglio 1551) (cc. 175*r*-185*v*); copia di lettera di mons. Bajardi al march. Fogliani (cc. 186*r*-192*r*); lettera del card. Calcagnini al marchese De Caroli (cc. 192*v*-200*r*); rime di Giovan Battista Felice Zappi e di Giovan Pietro Zanotti (cc. 200*v*-219*v*).
Sono conservati due sonetti di Molin: *Se tu mi dessi, Amor, tanto d'ardire* (c. 61*r*) e *S'io fossi stato accorto il dì primiero* (c. 61*v*).

***

FIRENZE

F = ms. Ash. 1147, **Biblioteca Medicea Laurenziana**

Codice omogeneo e organizzato. Cartaceo, metà sec. XVI, mm. 230x175, in 4°, rilegatura moderna, databile agli inizi del XX secolo, in cartone rigido. Si susseguono un primo foglio di guardia su cui è riportata la segnatura e altre cinque carte bianche. Mani multiple. Il codice è composto da 82 carte con numerazione moderna in lapis in alto a destra. Sono bianche le cc. 24 e 79. Il frontespizio [c. VI*r*] reca la seguente intitolazione: «Rime mss. | Del Secolo XVI. | Oderzo 1822». Unica mano. Componimenti (in ordine) di: [ignoto] Al sig.r. Liberal Bambo; Gio. Batt. Amati; Corr. Frang.; Giacomo Selvio; Pietro Percuto; Domenico Venier; Buon gioco; Benatio; Gio. Mich. Br; A. Caro; Hieronimo Molino; Frangipane; Gio. Mich. Bruffo; Pietro Gallico; A. Beatiano; A. Navagero; Broccardo; Padoa.
Sono conservate tre canzoni di Molin: *Vergine bella nata in mezzo l'acque* (cc. 43*r*-49*r*); *Sento una gioia al core* (cc. 49*r*-51*r*) e *Ai come pronta, et lieve* (cc. 51*r*-53*v*).

M = ms. Magl. VII 346, Biblioteca Nazionale Centrale

Codice miscellaneo omogeneo. Cartaceo, metà sec. XVII, in 8°, I + 481 + I cc., più mani; legatura in membrana; provenienza: Marmi. Insieme con 345 costituisce uno zibaldone di iscrizioni, epigrammi, poesie latine e volgari e altri documenti raccolti da Girolamo della Sommaglia, cui si deve l'indice (cc. 2*r*-15*v*) datato al 15 febbraio 1611; ma i testi copiati da c. 472*r* in poi sono posteriori. Numerazione antica in alto a destra; numerazione a lapis moderna in basso a sinistra. Tra gli autori dei testi poetici troviamo Francesco Maria Molza, Benedetto Varchi, Giulio Camillo, Iacobo Sannazaro, Luigi Alamanni, Lasca, Laura Battiferri, Giovan Battista Strozzi, Giovan Battista Strozzi il Giovane, Mario Colonna, Annibale Caro, Gabriele Fiamma, Battista Guarini, Torquato Tasso, Benvenuto Cellini, Francesco Coppetta dei Beccuti, tra le poesie adespote *Alma cortese* di Pietro Bembo e *Ahi come pronta e lieve* di Girolamo Molin.
È conservata, adespota, una canzone di Molin: *Ah come pronta e lieve* (cc. 253*r*-256*v*).

M† = ms. Magl. VII 1184, Biblioteca Nazionale Centrale [Strozzi 4°, n. 762]

Codice composito organizzato [1° el. cc. 1-20; 2° el. c. 21; 3° el. 22-35; 4° el. c. 36; 5° el. cc. 37-44; 6° el. cc. 45-49; 7° el. 50-63; 8° el. cc. 64-75; 9° el. cc. 76-97; 10° el. cc. 98-115; 11° el. cc. 116-181; 12° el. cc. 182-186; 13° el. cc. 187-194; 14° el. cc. 195-202; 15° el. cc. 203-218; 16° el. c. 219; 20° el. cc. 220-226; 21° el. cc. 227-232; 22° el. cc. 233-236; 23° el. cc. 237-238; 24° el. cc. 239-247; 25° el. cc. 248-275; 26° el. cc. 276-279; 27° el. cc. 280-284; 28° el. cc. 285; 29° el. c. 286; 30° el. cc. 287-289; 31° el. cc. 291-296; 32° el. cc. 297-298; 33° el. cc. 299-302; 34° el. cc. 303-318; 35° el. cc. 319-320; 36° el. cc. 321-336; 37° el. cc. 337-340; 38° el. cc. 341-355; 38° el. cc. 356-373]. Cartaceo, sec. XVI, mm. 222x155, rilegatura moderna in cartone morbido. Mani multiple. Composto da 375 cc. (essendo 47bis e 163bis), con numerazione moderna in alto a destra. Sono bianche le cc. 18*v*, 21, 34-36, 43*v*-44, 45*v*, 49, 62*v*-63, 66*v*-67, 75-76, 83-84, 97*v*-98, 112*v*-115*v*, 184*v*, 185*v*-186, 194, 201*v*, 202, 203, 219, 221, 226, 227*v*, 234*v*-248*v*, 250*v*, 251*v*, 252*v*, 253*v*, 254*v*, 255*v*, 256*v*, 257*v*, 258*v*, 259*v*, 260*v*, 261*v*, 262*v*, 263*v*, 264*v*, 265*v*, 266*v*, 267*v*, 268*v*, 269, 270*r*, 271*v*, 275, 278-279, 280*v*-281, 282*v*, 283*v*, 284*v*, 285, 286*v*, 289-290, 292, 293*v*, 294*v*, 295*v*, 296*v*-297*r*, 298*v*, 299*v*-300, 301*v*, 302, 319*v*-320, 325-326, 330-331, 351*v*-352*r*, 355*v*-356, 372-373. Mancante di note di possesso. Ospita componimenti di: Incerto (cc. 1-5), Agostino del Nero (cc. 6*r*-10*v*), Raffaello Gualterotti (cc. 11*r*-20*v*), Incerto (cc. 22*r*-33*v*), Incerto (cc. 37*r*-43*v*), Lorenzo Franceschi (cc. 45*r*-48*v*), Girolamo Bargagli (c. 50*r*), Ippolito Piccolomini (c. 51*r*), M. I. A. (c. 51*v*), Incerto (c. 52*r*), Virginio Iuramini (c. 52*v*), Alfonso Iapacci (c. 53*r*), Incerto (cc. 53*v*-55*r*), Bilisarro Bolgherini (c. 55*v*), Hercole Ebreo (c. 56*r*), Livia Placidi (c. 56*v*), Alfonso Iapacci (c. 57*r*), Scipion Bargagli (c. 57*v*), Girolamo Bargagli (c. 59*r*), Incerto (cc. 60*r*-62*r*), Incerto (cc. 64*r*-66*v*), Alessandro Sortini (cc. 68*r*-74*v*), Lorenzo Franceschi (cc. 77*r*-97*v*), Incerto (cc. 99*r*-186*v*), Cappello (cc. 187*r*-194*v*), Ascanio Pignatello (cc. 195*r*-201*v*), Cappello (cc. 203*r*-218*v*), Annibale Caro (c. 220*r*), Cappello (c. 220*v*), Cappello (cc. 222*r*-225*v*), Caro (cc. 227*r*-233*v*), Lorenzo Mauri (cc. 235*r*-236*v*), Domenichi (cc. 237*r*-238*r*), Incerto (cc. 239*r*-247*v*), Varchi (cc. 249*r*-250*r*), Caro (c. 251*r*), Vincenzio Martelli (c. 252*r*), Michelangelo Buonarroti (cc. 253*r*-255*r*), Domenico Gerardi (cc. 256*r*-258*r*), Lorenzo Mauri (cc. 261*r*-267*r*), Battista Strozzi (c. 268*r*), Laura Battiferra (cc. 270*v*-271*r*), Incerto (cc. 272-274*r*), Michelangelo Buonarroti (c. 274*v*), Incerto (cc. 275*r*-355*v*), Bardo Sebri (cc. 357*r*-363*r*), Incerto (cc. 363*v*-371*v*).

Sulla base della testimonianza di Mario Sterzi, il codice fiorentino ospitava nelle sue ultime carte la canzone *Ahi come pronta e leve,* oggi non più attestata, forse per asportazione di alcune carte. Per la segnalazione in questione cfr. STERZI 1907, pp. 147-150.[23]

M_1 = ms. Magl. VII 1185, Biblioteca Nazionale Centrale [Strozzi 4°, n. 763]

Codice composito organizzato [1° el. cc. 1-2; 2° el. 3-5; 3° el. 6-8; 4° el. 10-15; 5° el. 16-23; 6° el. 24-31; 7° el. 32-39; 8° el. 40-44; 9° el. 45-48; 10° el. 49; 11° el. 50; 12° el. 51-52; 13° el. 53-54; 14° el. 55-56; 15° el. 57-58; 16° el. 59-60; 17° el. 61-62; 18° el. 63; 19° el. 64-65; 20° el. 66-77; 21° el. 78-81; 22° el. 82-88; 23° el. 89-95; 24° el. 96; 25° el. 97-116; 26° el. 117- 132; 27° el. 133-140; 28° el. 141-142; 29° el. 143; 30° el. 144-145; 31° el. 146-148; 32° el. 149-152; 33° el. 153-159; 34° el. 160-187; 35° 188-197; 36° 198-199; 37° 200-214; 38° 215-234; 39° el. 235-242; 40° 243-246; 41° el. 247-248; 42° el. 249; 43° el. 249-260; 44° el. 261-266; 45° el. 267-270; 46° el. 271-278; 47° el. 279-282; 48° el. 283-287; 49° el. 288-301; 50° el. 302; 51° el. 303-318; 52° el. 319-326; 53° el. 327-347; 54° el. 348-353; 55° el. 354-359; 56° el. 360-371; 57° el. 372-385; 58° el. 386-390]. Cartaceo, secc. XVI-XVII, mm. 220x155, rilegatura moderna in cartone morbido (databile al settembre del 1915 per indicazione cronologica presente sul foglio di guardia posteriore). Mani multiple. Composto da cc. 390 (più due carte di guardia anteriori e una posteriore, tutte non numerate), con numerazione moderna in alto a destra. Si segnala un errore di numerazione, per cui dopo c. 4 segue c. 4bis. Le cc. 249 e 260 sono un cartoncino colorato blu con diverse macchie probabilmente d'acqua. Sono bianche le cc. 9, 44, 67, 77, 80-81, 89, 115-117, 147, 152, 188, 197, 214, 232-233, 240-241, 246, 258-260, 276-278, 287, 302, 319, 326, 334-336, 338, 346-347, 354, 373, 386. Sulla seconda carta di guardia anteriore si legge in corsivo il titolo «Poesie Toscane di Diversi Autori». Mancante di note di possesso. Ospita componimenti di: Torquato Tasso (cc. 1*r*-5*v*); Ferdinando da Gorizia (cc. 6*r*-8*r*); «Sonetti di Annibal Caro contr'il Castelventro» (cc. 10*r*-23*v*); Bernardo Verdi (cc. 24*r*-39*v*); Incerti (cc. 40*r*-63*v*); Laura Battiferra (cc. 64*r*-66*v*); Incerti (cc. 67*r*-132*v*); Benedetto Varchi (cc. 133*r*-140*v*); Gismondo Martelli (c. 141*r*); Bernardo Strozzi (c. 142*r*); Mons. Blasio (c. 143*r*); Flascha [*sic.*] (cc. 144*r*-145*v*); Incerti (cc. 146*r*-151*v*); Giovan Batt. Amalteo (cc. 153*r*-156*v*); Gio. Paolo Baldini (cc. 160*r*-187*v*); Incerti (cc. 189*r*-213*v*); Luigi Alamanni (cc. 215*r*-231*v*); Alessandro Piccolomini (cc. 236*r*-239*v*); Giulio Ariosto (cc. 240*r*-245*v*); Jaco. Sannazaro (cc. 247*r*-248*v*); Sellaro (cc. 250*r*-259*v*); Incerti (cc. 261*r*-210*v*); Luigi Alamanni (cc. 271*r*-277*v*); Francesco Luccari (c. 279*r*); Gio. Batt. Caro (cc. 280*r*-281*v*); Incerto (cc. 283*r*-285*v*); «Traduttione del Gio. Batt. Strozzi il Giovane d'un elegia di m. Piero da Barga» (cc. 288*r*-301*v*); Varchi (cc. 303*r*-304*r*); Simone della Volta (c. 304*v*); Lattanzio Benucci (c. 305*r*); Hercole Bentivoglio (c. 308*r*); Lud. Martelli (c. 308*v*); Muzio (c. 309*r*); Julio Camillo (cc. 309*v*-310*v*); Molza (c. 311*r*); Julio Camillo (c. 311*v*); Alessandro Arrighi (c. 312*r*); Benedetto Arrighi (cc. 312*v*-313*r*); Filippo Strozzi (cc. 313*v*-314*v*); Silvio Laurelio (c. 315*rv*); Filippo Strozzi (cc. 316*r*-317*r*); Molza (c. 317*v*); Camillo da Montevarchi (c. 318*r*); Varchi (c. 318*v*); Incerto (cc. 320*r*-358*v*); Giovanni da Falgano (cc. 357*v*-359*v*); Incerto (cc. 361*r*-371*r*); Mellino (cc. 374*r*-385*r*); «Canzone | Nel battesmo | Del Gran Princ. | Di Toscana» (cc. 387*r*-390*v*).
Ospita una canzone «di M. Girolamo Molino»: *Ahi come pronta e leve* (cc. 157*r*-159*v*). Il fascicolo contente il componimento moliniano (e quattro testi di Giovan Battista Amalteo) presenta una pronunciata piegatura in quattro e i testi sono trascritti con grafia precisa ed elegante.

***

[23] Sterzi riferisce anche del testimone fiorentino ms. Magl. VII 1185 (qui M), per tanto è da escludere l'ipotesi di una confusione tra gli esemplari.

O = ms. Can. It. 61, Weston Library – Bodleian Libraries, University of Oxford

Codice miscellaneo omogeneo e organizzato. Cartaceo, XVI sec., mm. 180x125, in 4°, rilegatura moderna in cartone rigido. La segnatura è riportata, in lapis, sul foglio di guardia e a c. i*r*. Mani multiple: la principale di pieno Cinquecento, quella delle cc. 231-233 ascrivibile al XVII secolo. Composto da cc. 235 con numerazione moderna in lapis in alto a destra, queste sono precedute da altre quattro carte indicate con numerazione minuscola romana. Bianche le cc. ii*r*-*v*, iii*v*, iv*v*, 234*r*-*v*, 235*r*-*v*. Decorate con disegni le cc. 131*r*, 131*v* e 233*r*. Mancante di titolo unitario e note di possesso. Ospita: «LE OPERE VOLGARI | DI | MESSER | FRANCESCO PETRARCA | IN LAUDE | DI MADONNA | LAURA» (c. iii*r*), «SONETTI ET CANZONI | DI MESSER | FRANCESCO PETRARCA | IN VITA | DI MADONNA LAURA» (cc. iv*r*-131*r*), «SONETTI ET CANZONI | DI MESSER | FRANCESCO PETRARCA | IN MORTE | DI MADONNA LAURA» (cc. 131*v*-176*v*), «TRIOMPHI DI | MESSER | FRANCESCO | PETRARCHA.» (c. 176*v*), «DEL TRIOMPHO D'AMORE | CAPITOL…I» (cc. 175*r*-178*v*), «TRIOMPHO DELLA | CASTITA.» (c. 178*v*), inc. *Quando ad un giogo et in un tempo quivi* (cc. 179*r*-183*v*), «DEL TRIOMPHO DELLA | MORTE CAPITOL. I» (cc. 184*r*-188*r*), «DEL TRIOMPHO DELLA | MORTE CAPITOL. II.» (cc. 188*v*-193*r*), «DEL TRIOMPHO DELLA | FAMA CAPITOL. I» (cc. 193*v*-196*v*), «DEL TRIOMPHO DELLA | FAMA CAPITOL. II.» (cc. 197*r*-200*v*), «DEL TRIOMPHO DELLA | FAMA CAPITOL. IIJ.» (cc. 201*r*-203*v*), «TRIOMPHO DEL TEMPO.» (cc. 204*r*-207*r*), «TRIOMPHO DELLA DIVINITA» (cc. 207*v*-210*v*), «Canzone di Ms. Giacomo Sannazaro» (cc. 211*r*-213*v*), Canzone [di Sannazzaro] (cc. 213*v*-214*v*), son. [di Anonimo] inc. *Da poi che Carlo e 'l Re di tanti sdegni* exp. *Al dispetto del giotto di Cupido* (c. 214*v*), cap. di Cesare Ponte «Al S.or Giulio Claro.» inc. *Signor mio claro senza ch'io lo scriva* exp. *E vada in chiasso il Falcone, e 'l laghetto* (cc. 215*r*-217*v*), son. di Cesare Ponte «Al Signor Annibale Caro» inc. *Signor Caro a ogni un car, a me piu caro* exp. *Vostri, è de vostri alti Signor Farnesi* (c. 218*r*), son. «del Medesimo» «Al Medesimo» inc. *A ben che morte Signor Caro sia* exp. *Per servir gl'alti Signor vostri e vui* (c. 218*v*), son. di Annibale Caro inc. *Giunta, o vicina è l'hora, e l'humana vita* exp. *Quanto havete d'Amor, e di pietate* (c. 219*r*), son. di Coppetta inc. *Locar sopra gl'abissi, i fondamenti* exp. *Dicalo il verbo tuo, che sol l'intese* (c. 219*v*), sest. [di Sannazzaro] inc. *Come notturno uccel nemico al sole* exp. *Prima ch'en queste piagge io prenda sonno* (cc. 220*r*-221*r*), son. [di Anonimo] inc. *Stran'è pur la mia vita, è strana sorte* exp. *Però tu può ch'il sai quietarmi il cuore* (c. 221*r*), son. [di Anonimo] inc. *Qual nuova legge di natura vuole* exp. *Quando dirai non son più quel ch'io era* (c. 221*v*), sest. Doppia [di Sannazzaro] inc. *Chi vuol udire i miei sospiri in rime* exp. *Canto con la mia canna hor versi, hor rime* (cc. 222*r*-223*v*), cap. di Cesare Ponte «Al Signor Annibale Caro» inc. *L'altr'hier hebbi una vostra che mi porse* exp. *Anchor chel deste per per guatero a un coco* (cc. 224*r*-225*v*), cap. di Cesare Ponte «Al Signor Giulio Claro» inc. *Alora di morte che crede al demonio* exp. *Che quel giorno ne dia chiaro, e sereno* (cc. 226*r*-228*r*), cap. di Cesare Ponte «Al medesimo» inc. *Hammi detto Astarotte, che voi sete* exp. *Et io preparero l'albergo e 'l vino* (cc. 228*v*-230*r*), son. [di Annibal Caro] inc. *In mortal don(n)a angelica bellezza* exp. *Son di mia libertà dolci tiranni* (c. 230*v*), di [Girolamo Molin] ball. inc. *Amor chi m'assicura* exp. *Poi lieto ne morrò seco in battaglia* e di [Girolamo Molin] madr. inc. *Tu mi piagasti a morte* exp. *Però che co(n) pietà fede s'abbraccia* (c. 231*r*), son. [di Anonimo] inc. *S'Amore è un putto, e dove son tant'anni?* exp. *Dappo che la governa e regge un putto?* (c. 231*v*), cap. [di Anonimo] inc. *Hor che mi desta d'amoroso foco* exp. *Mai morte mutera mia mente, i grido* (c. 232*r*-*v*), son. [di Anonimo] inc. *Se noi di tanto Amore Amor congionge* exp. *Scriva la mano, ce dia pace, et diletto* (c. 233*v*).

Ospita una ballata minore[24] e un madrigale di Molin: *Amor chi m'assicura* e *Tu mi piagasti a morte* (entrambi a c. 231*r*). Si noti che i testi di Molin, insieme ai componimenti delle cc. 231*v*-232*v*, presentano una grafia diversa rispetto a quella attestata nelle carte precedenti (e che è identificata qui con B). Questa è forse da ricondurre al XVII secolo, motivo per cui si può pensare che questi ultimi testi avessero una funzione di riempimento di carte in precedenza bianche. I componimenti conclusivi infatti costituiscono un duerno che pare compilato separatamente rispetto all'allestimento del codice, come lascia sospettare la presenza della parola «Fine» a c. 233*r*, di mano B, a cui segue invece, a c. 233*v*, un sonetto (pare) di mano A.

***

PERUGIA

H = ms. H 41, Biblioteca comunale Augusta

Codice cartaceo organizzato, sec. XVII, mm. 140x200, rilegatura in pergamena morbida. Il dorso presenta una decorazione tipica a inchiostro databile alla fine del XVI-inizio XVII secolo, probabilmente riconducibile alla donazione di Prospero Podiani. Composto da cc. 268, con doppia numerazione in alto a destra, quella antica in inchiostro scuro, quella moderna in lapis (si è qui adottata la seconda). Unica mano, con l'eccezione di c. 218*r* di mano differente. Di mano ottocentesca, a c. 1r, è l'indicazione «Rime di Curzio Gonzaga ad altri». Mancano note di possesso. Bianche le cc. 48*v*, 84*v*, 201*r*, 203*r*, 206*r*, 201*r*, 219*v*, 224*r*, 226*r*, 228*r*, 255*r*. Il manoscritto ospita principalmente le *Rime* di Curzio Gonzaga, seguite da molteplici sonetti di corrispondenza firmati da: Giraldi Cinzio (c. 197*r*), Luigi Tansillo (cc. 198*r* e 199*r*), Laura Battiferri (c. 200*r*), Bernardino Rota (c. 202*r*), Muzio Iustinopolitano (c. 204*r*), Benedetto Varchi (c. 205*r*), Gian Battista Pigna (c. 207*r*), Luca Contile (c. 208*r*), Gio. Paolo d'Acquino (c. 212*r*), Nicolò Massucci (cc. 213*r* e 241*r*), Cesare Carafa (c. 215*r*), Rinaldo Corso (c. 216*v*), Cieco d'Adria (c. 218*r*), Gabriello Piercivalle (c. 218*v*), Gio. Battista Giraldi Cinzio (c. 222*v*), Bartolomeo Porcia (c. 224*v*), Gian Battista Amalteo (c. 226*v*), Gian Mario Verderotti [*sic*] (c. 228*v*), Lelio Capilupi (c. 264*r*), Muzio Iustinopolitano (c. 264*v*), Mons. Capilupi (c. 265*r*), Fiammetta Soderini (cc. 265*v* e 267*v*), Lucrezia Marcelli (c. 266*r*), Diomede Borghese (cc. 266*v*-267*r*), Torquato Tasso (c. 268*r*), Felice Gualtieri (c. 268*v*).

A c. 210*v* è conservato il sonetto di Gonzaga *Del novo Alcide a i fatti alti et egregi* rivolto a Molin. La risposta del poeta veneziano è conservata nella carta successiva: *S'i potess'io con novi privilegi* (c. 211*r*).

***

VENEZIA

L = ms. Lat. XIV, 165 (= 4254), Biblioteca Nazionale Marciana

Codice composito fattizio, cartaceo e membranaceo, metà del XVI secolo, mm. 310x210, rilegatura moderna in cartone rigido. Composto da 289 cc., con numerazione araba in lapis in alto a destra. Le cc. 1*r*-61*v* ospitano trattati scientifici in latino in materia astronomica; tra le

[24] E non madrigale, come indicato invece in *Catalogo dei manoscritti italiani che sotto la denominazione di Codici Canonici Italiani si conservano nella Biblioteca Bodleiana a Oxford*, a cura di A. Mortara, Oxonii, E. Typographeo Clarendoniano, 1864, coll. 78-80: 80.

cc. 62*r*-77*v* lettere di Peregrini, Vecellio, Caliaro; tra le cc. 78*r*-189*v* relazioni diplomatiche, trattati politici e elenco dei principi d'Austria; tra le cc. 190*r*-193*v* le indulgenze concesse alla milizia di San Lazaro; tra le cc. 194*r*-289*r* rime, in ordine di apparizione, di: Bembo, Tiepolo, Cappello, Barbaro, Varchi, Venier, Fortunio, Molza, Caro, Ariosto, Michiele, Amaltheo, Speroni, Camillo, Gambara, Barignano, Pandolfo, Ruffino, Colonna, Andrea Navagero, Verità, Fracastoro, Bernardo Navagero, Paolo Manuzio.
Ospita tre componimenti di Molin: *Ahi come pronta et leve* (cc. 213*v*-214*v*); *Vergine bella nata in mezzo l'acque* (cc. 215*r*-219*r*); *Mira Signor quest'Angioletta pura* (c. 219*v* e c. 286*r*).

V = ms. Marc. It. IX, 174 (= 6283), Biblioteca Nazionale Marciana

Codice miscellaneo organizzato, cartaceo, seconda metà del XVI secolo (posteriore al 1576), mm. 305x203, rilegatura moderna in cartone rigido. Mani multiple. Composto da 475 cc., con numerazione araba in lapis in alto a destra. Bianche le cc. 4, 58*v*, 75*r*, 156*v*, 162*r*, 213, 252*v*, 314*v*, 444, 447*v*-449*v*, 451*r*-452*v*, 453*v*, 455, 457-458, 459*v*, 460*v*-461*v*, 463*v*, 464*v*, 466*v*, 467*v*, 468*v*, 471*v*, 473*v*-474*v*, 475*v*-476. Tra le cc. 2*r*-3*v* è conservato l'indice alfabetico degli autori (completo); tra le cc. 445*r*-475*r* è conservata una tavola manoscritta delle rime disposte secondo l'ordine alfabetico dell'incipit (si ferma alla lettera *t*). A c. 479*v* si legge la firma di Giovanni Quirini. Varie poesie sono cancellate. Le cc. 88*r*-90*r*, 97*r*-100*v* e 300*r*-313*v* sono fogli autografi di Camillo Zuccati, contenenti lettere e versi. Ospita rime, in ordine di apparizione, di: Madrigali del M. (c. 5*r-v*), Cieco d'Adria (c. 6*r*), Querini (cc. 6*r*-14*r*), *Canzonetta d'incerto nelle nozze d'Alfonso di Ferrara* (c. 14*v*), *Canzone del Veniero sopra la peste del 1576* (c. 15*r*-16*v*), *Napolitana* (cc. 16*v*-17*r*), *Capitolo ad amico* (c. 17*v*), *Canzonetta di* [Incerto] *al Re di Franza* (c. 17*v*), *Dialogo* (c. 18*r*), *Marzia* (c. 18*v*), *Canzonetta* di Nicolo Bisano (c. 18*v*), [Rime di Incerto] (cc. 19*r*-20*v*), Querini (cc. 21*r*-23*r*), Cieco d'Adria (cc. 23*r*-26*v*), *Capitolo* [di Groto?] (c. 27*r-v*), *Canzone in morte di uno* [di Groto?] (c. 28*r*), *Capitolo sopra la bellezza del petto della sua donna* (c. 28*v*), [Rime di Incerto] (cc. 29*v*-36*v*), Guido Casoni (cc. 37*r*-40*r*), *Stanze del* Quarengo *e ottave amorose* (cc. 40*v*-48*v*), [ottave cancellate] (cc. 49*r*-52*r*), [Rime di Incerto] (cc. 52*v*-56*v*), Guido Casoni (cc. 57*r*-58*r*), *capitoli* [di Incerto] (cc. 59*r*-60*v*), *Nella imagine di Amore* (c. 61*r-v*), Guido Casoni (cc. 62*r*-74*v* e 75*v*-77*r*), Isabella Andreini (c. 77*v*-78*v*), *Epigrammata* (c. 79*r-v*), Amalteo (c. 80*r-v*), Gio. dell'Anguillara (c. 81*v*), [rime cancellate] (cc. 82*r*-83*v*), [rime di Incerto] (cc. 84*r*-112*v*), Sperone (cc. 113*r*-114*v*), Caro (cc. 115*r*-116*r*), [di incerto] (cc. 116*v*), Gio. Maria Avanzo (cc. 117*r*-118*r*), Priuli (cc. 118*r*-119*r*), Corner (c. 119*r*-124*r*), [rime cancellate] (c. 124*v*), Angelo Gabriele (cc. 125*r*-126*r*), *Sonetti quattro d'una lingua maldicente* (cc. 126*v*-127*r*), [Rime di Incerto] (cc. 127*v*-144*v*), *Stanze del* Quirino (cc. 145*r*-149*v*), [Rime di Incerto] (cc. 150*r*-151*v*), Tansillo (cc. 152*r*-156*r*), *Rime degli Accademici Olimipici* (cc. 157*r*-161*v*), [Rime di Incerto] (c. 162*v*-168*v*), Marco Querini (cc. 169*r*-170*r*), *Sonetti in morte d'una* (cc. 170*v*-171*r*), [Rime di Incerto] (c. 171*v*), Fracastoro (c. 172*r*), Mezzabarba (c. 172*r-v*), [Rime di Incerto] (cc. 173*r*-174*r*), Giacomo Badoero (c. 174*v*), Venier (c. 175*r*), Celio Magno (c. 175*r*), Venier (c. 175*v*-176*v*), Luigi Tansillo (c. 176*v*), [Rime di Incerto] (cc. 177*r*-179*r*), Guidiccioni (cc. 179*v*-181*r*), Vida (c. 181*v*), [Rime di Incerto] (cc. 182*r*-189*v*), Celio Magno (c. 189*v*), [Rime di Incerto] (cc. 190*r*-191*r*), Giustinian (cc. 191*v*-192*r*), Cieco d'Adria (c. 192*v*), [Rime di Incerto] (cc. 193*r*-194*r*), Trissino (c. 194*v*), Malombra (c. 195*r*), [Rime di Incerto] (cc. 195*v*-198*r*), Orazio Toscanella (cc. 198*v*-200*r*), [Rime di Incerto] (cc. 200*v*-203*r*), Caro (c. 203*v*), Casa (c. 203*v*), [Rime di Incerto] (cc. 204*r*-207*r*), Magno (c. 207*r*-208*r*), [Rime di Incerto] (cc. 208v-212v e 214*r*-224*r*), Mirandola (c. 224*r*), [Rime di Incerto] (cc. 224*v*-234*v*), Badoer (cc. 236*r*-237*v*), Incerto (c. 237*v*), Malipiero (cc. 237*v*-239*r*), Gabrieli (c. 239*v*), [Rime di Incerto] (cc. 240*r*-242*v*), Magno (c. 243*r*), [Rime di Incerto] (cc. 243*v*-244*v*), Tiepolo (c. 244*v*), [Rime di Incerto] (cc. 244*r*-246*r*), Badoer (c. 246*r*), [Rime di Incerto] (cc. 247*r*-249*v*), Vettore Marin (c. 249*v*), Barbaro (c. 250*r*), Priuli (c. 250*v*), [Rime di Incerto] (cc. 251*r*-251*v*), Fabio Pusterla (c. 252*r*), Michiel (c. 252*r*), [Rime di Incerto] (cc. 253*r*-256*v*), *Per la morte di Maria Bragadina Badoara* (cc. 257*r*-260*v*), [Rime di Incerto] (cc. 261*r*-295*v*), *Duello amoroso*

(cc. 296*r*-297*r*), [Rime di Incerto] (cc. 297*v*-299*r*), *Rime del Signor Bernardino Rochi Veronese* (cc. 299*r*-299*v*), [Rime di Incerto] (cc. 300*r*-314*r*), Lucrezio Saravalle (c. 315*r-v*), [Rime di Incerto] (cc. 316*r*-321*r*), Coppetta (c. 321*v*), [Rime di Incerto] (cc. 322*r*-325*v*), *Contra le donne* (cc. 326*r*-327*v*), [Rime di Incerto] (cc. 327*v*-333*v*), Giulio Besalio (c. 334*r*), [Rime di Incerto] (cc. 334*r*-342*v*), *Capitolo del Sig. Quarengo al Baldi* (cc. 343*r*-344*r*), *Risposta del Baldi* (cc. 344*v*-345*v*), [Rime di Incerto] (cc. 346*r*-348*r*), Anguillara (cc. 348*v*-350*r*), [Rime di Incerto] (cc. 350*v*-352*v*), Tansillo (cc. 353*r*-355*v*), [Rime di Incerto] (cc. 356*r*-366*v*), *Contra quelli che si addottorano in legge* (cc. 367*r*-372*r*), Anguillara (c. 372*r*), Tansillo (cc. 372*v*-377*v*), [Rime di Incerto] (cc. 378*r*-388*v*), *Egloga pastorale* [di incerto] (cc. 389*r*-396*v*), Tansillo (cc. 397*r*-415*v*), *Capitolo spirituale di una monaca* (cc. 416*r*-417*r*), *Capitolo di incerto* (cc. 417*r*-418*r*), Querini (c. 418*r*), [Rime di Incerto] (cc. 418*v*-421*r*), Guido Casoni (cc. 421*v*-428*v*). Ha inizio un ciclo di sonetti spirituali (cc. 429*r*-444*r*), tra cui uno di Trifon Gabriele (c. 429*r*).
Ospita un sonetto di Molin: *Mira Signor, questa angioletta pura* (c. 191*r*).

C = ms. Marc. It. IX, 272 (= 6645), Biblioteca Nazionale Marciana

Inserito in codice cartaceo composito, metà XVI secolo, rilegatura moderna in cartone rigido. Oltre alle *Rime per Cinzia*, assembla C. Cantoni, *Le glorie della Padella. Sproposito ditirambico* (cc. 49*v*-56*v*); [Rime di diversi, tra cui G. Goselini, B. Malombra e Coppetta] (cc. 58*r*-70*r*); *Rime del Tasso* (cc. 71*r*-86*v*); *Canzone del Michiel Baroci* (cc. 89*r*-92*v*), un sonetto di Brocardo (c. 92*v*), un sonetto di Giovan Batti della Torre (c. 93*r*), un sonetto del Tasso (c. 93*r*); *Rime di M. Veniero* (cc. 99*r*-114*r*); *Rime di anonimi* (cc. 115*r*-151*r*), *Rime di Bruto Guarini* (cc. 154*r*-165*r*), *Salmi di Rinaldo Corso* (cc. 169*r*-171*v*), Salmo penitenziale (c. 173*r-v*), *Canzone di Magagnò in tel sposego della Segnora Cillinia Dressena in lo signore Franc.º Bembo* (cc. 175*v*-179*v*), *In morte di Menon* [di Magagnò?] (c. 180*r-v*), *Rime di anonimo* (cc. 182*r*-185*r* e 183*r*-187*r*); *Canzone di G. B. Maganza recitata nell'Accademia Olimpica Vicentina* (1572) (cc. 190*v*-193*v*). Bianche le cc. 57*r-v*, 61*v*, 66*v*, 67*v*, 68*v*-69*v*, 70*v*, 85*r*-88*v*, 93*v*-98*v*, 100*v*, 102*v*, 107*v*, 110*r*, 112*v*-113*v*, 134*v*-136*r*, 151*v*-153*v*, 165*v*-168*v*, 172, 174, 175*r*,181, 185*v*, 187*v*-190*r*.
Il codice è composto da 193 carte totali con doppia numerazione, antica e moderna, in alto a destra (prime due carte non numerate). Il testimone delle *Rime per Cinzia* si struttura in due fascicoli, di carte differenti, costitutivi di un'antologia dal titolo *Rime di diversi in lode di Cintia Bracciaduro Garzadori vicentin*a, articolata in due redazioni. Il primo manoscritto si configura come il collettore dei testi provenienti dai diversi antigrafi, con interventi mirati da parte del curatore; il secondo è una versione in pulito dei già testi selezionati.

- C_1

Codice cartaceo, metà XVI secolo, mm. 210x155, cc. 26, con doppia numerazione. Antica: prima carta non numerata, 1-23; 24-25 [25-26] non numerate. Moderna: prime due carte non numerate. Si riconosce un'unica mano, eccetto le cc. 12-13, e si registra un cambio di inchiostro nelle cc. 25-26, connotate da una scrittura meno precisa. La stessa mano dell'anonimo copista apporta anche correzioni ai testi, segnalando accanto al primo verso di ogni sonetto un numero che coincide con l'ordine di apparizione degli stessi testi nella seconda redazione. Manca il frontespizio. A c. 1*r* [numerazione antica] si legge "Una luna sopra il mare | Dat motum at non accessum.". Nella prima raccolta confluiscono, in ordine di apparizione, componimenti di: Vettore Ziliol (c. 1*r*), Gian Mario Verdizzotti (cc. 5*r* e 8*v*), B. Malombra (cc. 5*v*-6*r*, 7*r* e 16*v*), Celio Magno (c. 9*r*), Marco Veniero (cc. 9*v*-10*r*), Paolo Paruta (cc. 10*v*-11*v*), Pietro Gradenigo (cc. 12*r*-13*v*), Alvise Lovisini (c. 14*r*), di Incerto (cc. 14*v*-16*r*, c. 17*r-v*), A. Bonagente (c. 18*v*-19*r*), Gio. Batt. Strozzi (cc. 19*v*-20*v* e 23*v*-24*v*), Giacomo Mocenico (c. 21*r*-22*r*), Marc. A. Mocenico (cc. 18*r* e 22*v*), Fenarolo (c. 23*r*), Hier. Molino (c. 25*r*).

Sono conservati otto sonetti di Molin: [erroneamente attribuiti a Vettore Ziliol][25] *Già degli anni maggior presso a quel segno* (c. 2*v*), *Tu pur scoprendo amor nove bellezze* (c. 3*r*), *Chi può non gradir quel ch'a gli occhi piace* (c. 3*v*), *S'a te pur piace amor di farmi anchora* (c. 4*r*), *Deh ferma il passo, et le mie voci ascolta* (c. 4*v*); [correttamente attribuito a Girolamo Molin, ma con nome cassato] *Se tutti i giorni miei cortesi, et chiari* (c. 7*v*); [attribuito erroneamente a Bartolomeo Malombra][26] *Mai ragionar d'amor non odo, ch'io* (c. 8*r*); [correttamente attribuito a Girolamo Molin] *Cinthia ben doppia è in voi la meraviglia* (c. 25*r*).

- C_2

Codice cartaceo, metà XVI secolo, mm. 216x158, cc. 24, con doppia numerazione. Antica: 1-24. Moderna: 25-47. Un'unica mano fino a c. 24*r*, con scrittura in pulito. Le cc. 21-24 costituiscono un duerno, di dimensioni ridotte (mm. 213x158), contenente quattro sonetti adespoti. La mano delle cc. 20-21 è la medesima dell'estensore del primo fascicolo, diversa invece è quella delle cc. 22*r* e 23*r*. Bianche le cc. 22*v* e 23*v*-24*r*. Ospita, in ordine di apparizione, sonetti di: Vettore Ziliolo (c. 1*r*), Gio. Mario Verdiggiotti (cc. 1*v*-2*r*), Bartolomeo Malombra (c. 2*v*), Incerto autore (c. 3*r*-5*r*), Celio Magno (c. 5*v*), Marco Veniero (c. 6*r*-*v*), Paolo Paruta (c. 7*r*-8*r*), Pietro Gradenico (c. 8*v*-10*r*), Valerio Marcellini (cc. 10*v*-13*r*), Incerto autore (c. 13*v*), Anibale Bonagente (c. 14*r*-*v*), Incerto autore (c. 15*r*-17*r*), Giacopo Mocenigo (c. 17*v*-18*v*), Marc'Antonio Mocenigo (c. 19*r*-*v*), Girolamo Molino.
Sono conservati due sonetti correttamente attribuiti a Molin: *Già degli anni maggior presso a quel segno* (c. 43*r*) e *Deh ferma il passo, et le mie voci ascolta* (c. 43*v*).

V_3 = ms. Marc. It. IX, 307 (= 7564), Biblioteca Nazionale Marciana

Codice miscellaneo organizzato, cartaceo, una sola mano, metà del XVI secolo, mm. 155x106, in 4°, rilegatura antica in pergamena floscia. Mano unica. Dopo il primo foglio di guardia, bianco, è stato inserito un foglio – di epoca successiva – contenente l'«Indice degli autori». Il codice è composto da 156[1] carte, delle quali le ultime 40 sono bianche (come anche c. 109*r*), con numerazione antica esatta in alto a destra. Il manoscritto ospita componimenti di: Gio. Giorgio Trissino (cc. 1*r*-2*r*), Bernardo Cappello (cc. 2*v*-5*r* e 6*r*-12*v*), Marchese del Vasto (c. 5*v*), Domenico Veniero (c. 13), Mons. Della Casa (cc. 14*r*-18*r*), *Stanze del Re.mo Egidio Car.le in risposta d'altre cinquanta del R.mo Mons.or Bembo* (cc. 18*v*-30*r*), Vincenzo Querini (cc. 30*v*-31*v*), Nicolò Tiepolo (c. 32*r*), Paolo Canale (cc. 32*v*-37*v*), Tommaso Giustinian (cc. 38*r*-48*r*), Veronica Gambara (cc. 48*v*-49*r*), Girolamo Muzio (cc. 49*v*-66*r*), *Lo scacciato alla Gratia*, *Oda* (cc. 66*v*-67*v*), [di Anonimo] *a Licori* (c. 68), [di Anonimo] (cc. 69*r*-73*r*), Niccolò Amanio (cc. 73*v*-77*v*), Giambattista Amalteo (cc. 78*r*-84*r*), Cornelio Frangipane (cc. 84*v*-88*v*), Bernardo Zane (c. 96*r*), Lodovico Dolce (c. 96*v*), [canz. *Quel eterno pensier ch'ogn'altro sgombra*] (cc. 97*r*-99*v*), [rime di Anonimo] (cc. 104*r*-107*r*), Alessandro Piccolomini *Sopra il ritratto di Don Diego Mendozzo* (c. 107*v*), [rime di Anonimo, forse Piccolomini?] (c. 108*r*-*v*), [rime di Anonimo] (cc. 109*v*-115*v*).

---

[25] Forse da identificare in Vettore Zilioli (Venezia 1469 – 1543), per il quale si veda DEGLI AGOSTINI *Notizie* vol. II, pp. 607-610. Non sono chiare le ragioni di quest'errore.
[26] Bartolomeo Malombra, di cui non sono noti gli estremi biografici, fiorì intorno al 1570 ca. Apprezzato da Francesco Sansovino, indicato come amico di Orsatto Giustinian e Celio Magno, Malombra fu autore delle *Stanze sopra l'incendio della Polvere e in lode di Vinegia* (s.l. e s.e., 1569), ma soprattutto del *Capitolo nel qual la santiss. Religion catholica è introdotta a favellar col christianiss. Potentissimo et Invitiss. Henrico III gloriosissimo Re di Francia et di Polonia* (Venezia 1574) e delle *Lagrime della Maddalena* (Venezia 1582).

Alle cc. 89*r*-95*v* del ms. Marc. It. IX, 307 (= 7564) è conservata una sezione di sonetti adespoti (ma prevalentemente venieriani) dedicati alla morte di Bembo: *Lingua chi mille volte a voi di Marte* (c. 89*r*); [D. Venier] *Cadde il Bembo et cader seco fu visto* (c. 89*v*); *Come l'altro romor la gloria e 'l vanto* (c. 90*r*); [D. Venier] *Quella falce ch'atterra ogn'alma viva* (c. 90*v*); [D. Venier] *Dolce possente a raddolcir il pianto* (c. 91*r*); [D. Venier] *Tosto ch'udì che spento era 'l gran Bembo* (c. 91*v*); [D. Venier] *Ahi che tolto di vita un marmo serra* (c. 92*r*); [D. Venier] *Lagrimar ch'eran fiumi et sospir quanti* (c. 92*v*); [D. Venier] *Dunque ogni stil del glorioso et chiaro* (c. 93*r*); [D. Venier] *Scossa della mortal gravosa salma* (c. 93*v*); [D. Venier] *Se da questo mortal breve soggiorno* (c. 94*r*); [D. Venier] *Morto il Bembo la terra e 'l ciel s'aprio* (c. 94*v*) e *Trasse il Bembo morendo un sì profondo* (c. 95*r*). Alle cc. 100*r*-103*v* è conservato un ciclo epicedico in morte di Trifon Gabriele: D. Venier, *Chi nel dubo camin di questa vita* (c. 100r), Del medesimo, *Anima ch'a pensier leggiadri e casti* (c. 100*v*), Cesare Gallo, *Dunque perpetuo sonno ingombra et preme* (c. 101r), Amalteo, *Pon dal ciel morte, ove un bel marmo serra* (c. 101*v*), Del medesimo, *Triomphal pompa al tuo seplocro intorno* (c. 102*r*), Del medesimo, *Triphon, cui solo dier le stelle a prova* (c. 102*v*), D. Venier, *Ahi chi mi rompi il sonno, chi mi priva* (c. 103*r*), Del medesimo, *Dove fuggi crudel, ahi che fuggendo* (c. 103*v*).
È conservato un sonetto di Molin: *Morto è 'l gran Bembo ahi fato empio et amaro* (c. 95*v*), preceduto dalla didascalia «Di M. Hier. M. nella morte del Bembo».

T = ms. Marc. It. IX, 492 (= 6297), Biblioteca Nazionale Marciana

Codice miscellaneo organizzato, cartaceo, seconda metà del XVI secolo, mm. 302x205, in 4°, rilegatura moderna in cartone rigido e mezza pergamena. Unica mano, che in alcuni casi indica a margine con inchiostro rosso occasione, destinatario – meno spesso l'autore – delle rime. Sul dorso il titolo «Rime di diversi autori del secolo XVI» in lettere dorate su fondo rosso. Si susseguono un primo foglio di guardia e un secondo foglio, di mano e carta differente rispetto al manoscritto, in cui il nobile bresciano Simone Brancher annota l'elenco delle città visitate durante un proprio viaggio compiuto nel 1656. Il codice è composto da 247 carte con numerazione antica esatta in alto a destra. Tra le cc. 1*r*-10*r* è conservato un indice alfabetico dei componimenti della raccolta, avente inizio dalla lettera "l" (la prima parte è andata perduta). Le cc. 10 e 176 sono tagliate. Non ci sono carte bianche. Le rime, quasi sempre adespote, sono conservate tra le cc. 11*r*-247*v*. Ospita componimenti di: Vittoria Colonna, Cornelio Castaldi da Feltre, Nicolò Delfinio, Antonio Brocardo, Lucia Pagana Belluno, Paolo Canale, Lodovico Ariosto, Giovanni Muzzarello, Pietro Bembo, Bernardo Ponchini da Castelfranco, Pasio Guantari da Castelfranco, Domenico Venier, Cornelio Castaldi da Feltre, Pietro Bembo, Girolamo Verità, Catarina Colonna, Luigi Gonzaga, Benedetto Cornaro, Marco Moresino, Giovanni Vettor Salce da Feltre, Lorenzo Locatelli da Castelfranco, Agostino Beaziano, Gerolamo Mezzano, Antonio Nicoletti, Ercole Strozzi.

Conserva due componimenti di Molin: la canzone, adespota, *Ahi come pronta, et lieve* (cc. 97*v*-99*v*), dove sul margine destro di c. 99*r*, in inchiostro differente dal testo e in corpo minore, si legge una versione alternativa del v. 80: «Po' andar il pellegrino» e dei vv. 89-91: «Cosi sviato in tempo dietro a sensi | ritornai alla strada | ond'io, ben, tosto degià accio non pera e cada»; e il sonetto *Viva mia pietra, alpestre horrido scoglio* (c. 184*v*). Sul margine sinistro, in inchiostro rosso, è conservata una glossa della stessa mano che legge: «Del Mag.co M. Hier.o | Molino alla sua | don(n)a alla fameglia | Tagliapietra».

2. *MANOSCRITTI MUSICALI*

HANNOVER

Stadtbibliothek Hannover: ms. Musikabteilung Kenster No. 53 (Nr. 10)

Codice miscellaneo organizzato, cartaceo, una sola mano, seconda metà del XVI secolo, mm. 302x198, in 4°. Il codice è composto da 30 pagine, con numerazione in alto a sinistra.

Conserva un madrigale di Girolamo Molin: *Non fuggì Febo sì veloce al corso* (pp. 24-26).

***

MÜNSTER

Santini-Bibliothek: ms. SANT Hs 2430 IV.3 (Nr. 17)[27]

Conserva un madrigale di Molin: *Che piangi alma e sospiri* (c. 3*r*).

EDIZIONI A STAMPA CINQUECENTESCHE

1. *ANTOLOGIE LETTERARIE*

RIME CREM1560 = RIME | DI DIVERSI | *AVTORI* | ECCELLENTISS. | LIBRO NONO || [Marca tipografica] || IN CREMONA PER VINCENZO CONTI | M D LX.

Volume in 8° di complessive [16], 336, di [22] pagine. Sul frontespizio campeggia il marchio tipografico di Conti e il motto: «TENTANDA VIA EST». Alcuni errori nella numerazione delle pagine: 239 per 241 e sino alla fine (334 per 336). Contiene in ordine: la lettera dedicatoria di Vincenzo Conti indirizzata All'illustrissimo et eccellentiss. S. Guglielmo Gonzaga duca di Matoa meritissimo et s. mio sempre osservando, datata «Di Cremona il X. Di maggio. MDLX» (pp. [3-7]). Seguono altre dedicatorie a Traiano Dordoni ([p. 8]), Vespasiano Gonzaga Colonna (p. [9]), Ottaviano Martinengo (p. [10]), Broccardo Persico (p. [11]), Paolo Ali (p. [12]), Gio. Bat. Picenardo (p. [13]), Sophonisba Anguisciola (p. [14]) e a Cesare Donelli Lollio (p. [15]). Seguono tre componimenti adespoti (*Entro le dolci labra*; *Vago hora di morir l'ultime note*; *Nasci picciol fanciul, gran Re del cielo*) alle pp. [15-16] e quindi i testi delle *Rime* (pp. 1-334). Ospita componimenti di: Virginia Salvi, Federico Rossi, Luigi Gonzaga, Annibal Caro, Giovanni Della Casa, Luca Contile, Annibal Caro, Paolo Golfi, Gio. Francesco Fabri, Baldessar Castiglione, Ottaviano Fodri, Petronio Gessi, Alessandro Malvagia, Antonio Gaggi, Cesare Malvagia, Gio. Fran. Pusterla, Bernardo Cappello, Honofrio Bonnuntio, Angelo Rinieri da Sansecondo, Giuseppe Gallani, Traiano Dordoni, Giulio Rangone, Cristoforo Serraglio Aretino, Luca Campagna, Carlo Riccio, Pietro Mercante, Anton Maria Braccioforte, Filippo Forteguerra,

[27] Purtroppo, non è stato possibile prendere visione diretta del testimone né ottenerne una digitalizzazione.

Lucia Bertana, Lodovico Domenichi, Gio. Battista Mantacheti, Gio. Andrea dell'Anguillara, Christoforo Guazzoni, Guido Sangiorgi, Gio. Matteo Faitano, Galeazzo Nuvoloni, Alessandro Lionardi, Cesare Manzi, Girolamo Fiorelli, Lodovico Riva, Carlo Biolchi, Lodovico Todesco, Panfilo Ferri, Ubertino Sala, [Giulio Nuvolone], Costanzo Landi, Francesco di Rinaldi, Laura Battiferro, Bernardo Capello, cavalier Gualtieri, Maganza, Antoni Borghetti, Costanzo Landi, Nicolò Maggi, Nicolò Spadaro, Antonio Sottile, Traiano Dordoni, Gio. Batt. Da Matelica, Cristoforo Codebo, Carlo Riccio, Crisippo Selva, Hieronimo Alessandrino, Paolo Ferrari, Agostino Arcelli, Bernardino Tomitano, Alessandro Bernoni, Dario Tuccio, Filomeno Quistrio, Gio. Antonio Taglietto, Bartolameo Durante, Giuseppe Betussi, Gi. Fran. Arrivabene, Lelio Capilupo, Silvio Pontevico, Mutio, Scipione Gonzaga, Silvio Pontevico, Cristoforo Guazzoni, Cesare Donelli Lollio, Giovanni Offredi, Gio. Agostino Arcelli. Concludono il volume la «Tavola delli autori et delle Rime», su pagine non numerate.
Alle pp. 22-26 è conservata la canzone *Ahi, come pronta e lieve*, attribuita a Annibale Caro ma da ascrivere a Girolamo Molin.
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (collocazione: RIN.Op.gen.314./9).

***SPILIMBERGO* 1561** = RIME DI DIVERSI | NOBILISSIMI, ET | ECCEL- | LENTISSIMI AUTORI, | In morte della Signora IRENE | DELLE Signore di Spilimbergo. | Alle quali si sono aggiunti versi Latini | di diversi egregij Poeti, in morte | della medesima Signora. || [Marca tipografica] || In Venetia, appresso Domenico & Gio. | Battista Guerra, fratelli, | 1561.

Volume in 8° di complessive 118 carte (numerate per pagine); registro: A (quaderno), Aa (duerno), B-N (quaderni), a-d (quaderni). Sul frontespizio campeggia il marchio tipografico dei Guerra e il loro motto: Renovata iuventus. La prima parte, senza numerazione ma formata dal quaderno A e dal duerno Aa, contiene in ordine: la lettera dedicatoria di Dionigi Atanagi indirizzata A LA ILLUSTRISSIMA / SIGNORA, LA SIGNORA / CLAUDIA RANGONA / DI CORREGGIO, datata «Di Venetia. Il primo d'Agosto MDLXI» e la VITA DELLA SIGNORA / IRENE, scritta probabilmente dallo stesso Atanagi. Da pagina 1 a pagina 179 si susseguono le liriche volgari, seguite dalla tavola degli «Errori». La numerazione delle pagine riprende da capo per sottolineare la separazione tra la parte in lingua toscana e quella in latino. Ricompare il frontespizio in versione latina (DIVERSORUM / PRAESTANTIUM / POETARUM CARMINA / IN OBITU IRENES / SPILIMBERGIAE // VENETIIS, MDLXI), e una nuova dedicatoria in latino, sempre a Claudia Rangona, ma di contenuto leggermente differente (pp. 1-4). Da pagina 5 a pagina 47 sono conservate le poesie in latino. Concludono il volume due indici degli autori, quello volgare e quello latino, entrambi su carte non numerate.
Gli autori della parte volgare sono: Abbate Giovio, Agostino Mutio, Alessandro Magno, Alessandro Paternò, Angelo di Costanzo, Antonio Gerardi, Antonio Tritonio, Anton Francesco Corso, Ascanio Pignatello, Aurelio Solico, Benedetto Varchi, Bernardo Cappello, Bernardo Tasso, Bernardino Rota, Bernardo Navagero, Bianca Aurora d'Este, Cassandra Giovia, Celio Magno, Cesare Malvasia, Cesare Pavesi, Cesare Recetti, Curzio Gonzaga, Daniel Priuli, Diamante Dolfi, Dionigi Atanagi, Dionora Sanseverina, Domenico Alamanni, Domenico Veniero, Duchessa d'Amalfi, Erasmo Valvasone, Federico Frangipane, Ferrante Carafa, Filippo Binaschi, Francesco Ambrosio, Francesco degli Oratori, Francesco Patritio, Gasparo Marso, Giacomo Barbaro, Giacomo Mocenigo, Giacomo Tiepolo, Giacomo Zane, Giorgio Merlo Gioseppe Betussi, Gioseppe Orologi, Gio. Andrea Ugone, Gio. Battista Amalteo, Gio. Battista Maganza,Gio. Battista Pigna, Gio. Battista Rorario, Gio. Battista Valerio, Gio. Carlo Stella, Gio. Daniel Caprileo, Giovanni Emiliano, Gio. Francesco Alois,

Gio. Francesco Peranda, Gio. Mario Verdizzotti, Gio. Paolo Amanio, Girolamo Diedo, Girolamo Fagiuolo, Girolamo Fenaruolo, Girolamo Magnocavallo, Girolamo Mutio, Girolamo Zoppio, Giulio Castellani, Gradinico da Padoa, Ippolita Gonzaga, Incerti, Laura Battiferra, Laura Terracina, Ludovico Dolce, Ludovico Domenichini, Ludovico Novello, Ludovico Paternò, Luca Contile, Lucia Albana Avogadra, Lucia Bertana, Luigi Belegno, Luigi Raimondi, Luigi Tansillo, Marc'Antonio Sanseverino, Marco Morosini, Marco Veniero, Nicolò Chiocco de' Calvi, Ognibene Ferraro, Olimpia Malip[iera], Oratio Toscanella, Orsatto Giustiniani, Ottaviano Maggi, Paolo del Rosso, Pietro Arrigonio, Pietro Gradinico, Pietro Nelli, Pietro Percoto, Pompeo Pace, Publio Franc. Spinoli, Rainuzio Gambara, Remigio Fiorentino, Scipione Ammirato, Scipione Catapano, Sebastiano Erizzo, Sebastiano Magno, Stefano Monte, Tommaso Mocenigo, Tomaso Porcacchi, Torquato Tasso, Valerio Bongioco, Vincenzo Giusto, Vincenzo di Marostica, Virginia Martini, Vitale Papazzoni, Zacaria Pensabene.
A p. 100 sono conservate due liriche di Molin: *Io vo ben dir, che chi non sente cura* (*Rime* 1573, c. 82*r*) e *Chi m'assicura, che pregando impetri* (*Rime* 1573, c. 108*r*).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (collocazione: DE GU.B.3.21).

RIME GE1573 = NVOVA | SCELTA DI RIME | DI DIVERSI BEGLI | INGEGNI; | fra le quali ne sono molte del TANSILLO | non più per l'adietro impresse, | e pur'hora date in luce. | AL NOBILISS. SIGNOR | GIO. MARIA SPINOLA || [Marca tipografica] || IN GENOVA, | appresso Christofforo Bellone, F. A. | MDLXIII.

Volume in 12°, di 195 [i.e. 295], [9] pagine. Alle pp. 3-5 è raccolta la lettera «AL MOLTO MAG. | SIGNORE, IL SIG. | GIOVANMARIA | SPINOLA, | DEL SIGNOR LUCA | PATRON MIO», datata 7 aprile 1573 e firmata da Cristoforo Zabata. Bianca la p. 6. Comprende rime di: Plinio Tomacello, Francesco Copetta, Fabio Orero, Silvio Pontevico, Gio. Paolo Ubaldini, Luigi Tansillo, Girolamo Ruscelli, Iacopo Sellaio Bolognese, Salomon Usque ebreo, Bernardo Ferrari, Marcantonio Montefiore, Annibal Caro, Agostino Centurione, Alessandro Spinola, Nicolò de gli Angeli, M.P.C., Iacopo Bonfadio, Giulio Vertuno, Curtio Gonzaga, Scipio di Castro, M. C. M., Agostino Bucci, Gaspara Stampa, Giovan Battista Venturini, Giovan Battista Valdizzocco, Gio. B. N., Gio. Francesco Fabri, D'Incerto, Pietro Marzo, Gio. Battista Festa, M. Matteo Androvandi, C. Z. L., Scipione Metelli.
Ospita un sonetto di Molin: *Spira mentre qua giù vivo spirasti* (p. 16).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca di Casa Carducci di Bologna (collocazione: 4. a. 365).

RIME GE1579 = SCELTA DI RIME | DI DIVERSI ECCEL= | LENTI POETI, di nuovo raccolte, e | date in luce. || PARTE SECONDA. [Marca tipografica] || IN GENOVA M.D.LXXIX.

Volume in 12°, di [2] 3-353 [7] 361-391 [5] pagine. Sul frontespizio la marca di Antonio Roccatagliata, ovvero una roccia spaccata in due da un albero che le cresce nel mezzo. In alto il motto: «Hinc quoque hoc auspice gemmae» (p. [1]). Segue la dedicatoria, firmata da Cristofero Zabata e datata 1 ottobre 1579 «AL MOLTO MAG. | ET GENEROSO | SIGNOR GIOVANNI | Durazzo, Sign. Mio oss.», la prefazione dello stesso «A' LETTORI» (pp. 6-7) e un sonetto del medesimo a Giovanni Durazzo con incipit *De' più illustri, eccellenti, e rari ingegni* (p. 8). Alle pp. 9-352 ospita rime di: Francesco Coppetta, Cornelio Magnani, Incerto,

Maffeo Venier, Luigi Tansillo, S. R. [non identificato], Giovanni Della Casa, Giuliano Goselini, Conte di Camerano, Giacomo Bonfadio, Silvio Pontevico, Bartolo Sirillo, Incerto, Nicola degli Angioli, Bernardo Tasso, Gio. Battista Robbio, Gio. Francesco Spanocchi, Gio. Francesco Rutiliario, Alessandro Spinola, Giulio Bidelli, Speron Speroni, Lione Sommi, Matteo Androvandi, Giovanni Ferretti, Cosimo Rucellai, Lodovico Ruggeri, Incerto, Angelo Ingegneri, Gio. Francesco Fabri, Giacomo Sellaio, Bartolomeo Rossi, Gio. Paolo Ubaldini, Bernardo Ferrari, Annibal Caro, Bernardo Cast.[ello], Francesco Hippoliti, Giulio Sivori, Olimpio Giraldi, S. Ampegli Chiavari, Torquato Tasso, Gio. Battista Strozzi, Girolamo Amelonghi, Gio. Batt. Nob., Incerto, Lazaro Serravalle, Girolamo De Franchi Conestagio, Diomede Borghesi, Bellisario Bolganni, Accursio Baldi, Francesco Tolomei, M. Gio. Maria Volgicapo, M. Perotto Capurro, Gio. Antonio Mazanti, C. Z. [non identificato], «Dubbi Amorosi» di anonimo. Segue la «*TAVOLA DEGLI AV-|tori contenuti nell'opera*» (pp. 353-[360]). Il volume si conclude con IV canto della *Gerusalemme Liberata* «DEL S. TORQVATO | TASSO» (pp. 316-319).
Ospita una canzone di Molin, erroneamente attribuita a Annibale Caro: *Ahi come pronta, et lieve* (pp. 246-250).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (collocazione: MAGL.21.6.134/2).

RIME 1582 = DELLA *SCELTA DI RIME* | *di diuersi Eccellenti* | *Auttori.* | *Di nuovo data in luce*, | PARTE PRIMA. || [Marca tipografica di Antonio Roccatagliata] || IN GENOVA M.D.LXXXII

Volume in 12°, di complessive [24], 362, [10] pagine. 263. Sul frontespizio la marca di Antonio Roccatagliata, ovvero una roccia spaccata in due da un albero che le cresce nel mezzo. In alto il motto: «Hinc quoque hoc auspice gemmae». Il volume contiene: alla p. 1 non numerata il frontespizio, bianco nel *verso*; alle pp. 3-5, non numerate, la dedicatoria del curatore Cristoforo Zabata «AL MOLTO MAG. SIG. BERNANDO Castelletti, mio Oss.», datata 16 settembre 1582; alle pp. 9-362 i testi delle poesie antologizzate; seguono «IL FINE» e la «TAVOLA ordinata per Autori ma in molti casi priva dei numeri di pagina». Il volume si conclude con una carta che registra «Il FINE DELLA | Tavola». La stampa è ornata da alcuni piccoli fregi [alle pp. XVIII, XX non numerate, 155, 168, 210, 223, 229, 232, 236, 258, 292, 303, 351, 355] e da lettere iniziali xilografiche [alle pp. VII, XI, XII, XVI, XIX, XXI, XXII, XXIV non numerate, 14, 41, 56, 59, 70, 78, 81, 86, 89, 94, 99, 108, 115, 116, 122, 126, 127, 130, 133, 137, 139, 147, 155, 156, 164, 169, 172, 175, 177, 181, 184, 188, 189, 191, 195. 211, 214, 218, 224, 230, 233, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 246, 252, 259, 263, 293, 304, 312, 325, 339, 341, 343, 345, 352].
Gli autori che compaiono nella raccolta sono: Agostino Bucci, Agostino Centurione, Alessandro Spinola, Annibal Caro, Aurelio Ors., Benallo, Bernardo Capello, Bernardo Ferrari, Cesare Maddalena, Cristofero Zabata, Curtio Gonzaga, Fabiol Orero, Francesco Copetta, Francesco Fabri, Francesco Ritiliari, Gabriello Percivalle, Giacomo Sellaio, Gio. Battista Fetsa, Gio. Battista Venturini, Gio. Paolo Ubaldini, Girolamo Quirino, Giuliano Goselini, Giulio Guastavini, Giulio Nuvolini, Giulio Vertuno, Iacopo Sellaio, Ludovico Corsini, Luigi Tansillo, Marc'Antonio Montefiore, Marco Giovardi, Matteo Androvandi, Nicolò degli Angeli, Olimpio Bonaguidi, Pietro Contestabile, Pietro Marco, Plinio Macello, Salamon Usque ebreo, Scipio di Castro, Scipione Metelli, Silvio Pontevico.
Ospita un sonetto di Molin: *Spira mentre qua giù vivo spirasti* (p. 239).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana (collocazione: CORS 132 H 7).

GERO 1556 = DI HAN GERO | IL SEGONDO LIBRO DI MADRIGALI | a tre voci Novamente da Antonio Gardano Ristampati et corretti. || A TRE [Marca tipografica] | VOCI || In Venetia apresso di | Antonio Gardano | 1556.

Volume in 8°, 3 fascicoli, di 29 [1] pagine. Senza dedicatoria. Nel *verso* di p. 29 è conservata la «TAVOLA Delli Madrigali Numero 29», con componimenti disposti in ordine alfabetico: *Altro non e 'l mio amor* (p. 15), *Amor quanta dolcezza* (p. 20), *Bramo morir per non* (p. 6), *Che giova saetar un che* (p. 8), *Con lei foss'io da che* (p. 9), *Crudel'acerba* (p. 11), *Che giova posseder* (p. 21), *Deh morte s'e pur ver* (p. 22), *Dove sei gita* (p. 29), *Io vorrei pur fuggir* (p. 23), *Madonna quand'io sto* (p. 2), *Movesi laura* (p. 12), *Ma pur convien* (p. 17), *Mia vita e morte* (p. 24), *Mia benigna fortuna* (p. 28), *Nel bel regno d'amore* (p. 18), *Non m'incresce madonna* (p. 25), *O poggi vall'o fiumi* (p. 3), *Principio del mio dolce stato* (p. 1), *Pace non trovo et non ho* (p. 4), *Phillida mia* (p. 13), *Poi che Dio et natura* (p. 16), *Quel foco ch'io pensai* (p. 10), *Quante volt'il dis'io* (p. 14), *Quando m'assal'amore* (p. 27), *S'avoi fosse si nota* (p. 5), *Selve sassi campagne* (p. 19), *Tutte le cose* (p. 26), *Vaghe faville* (p. 7).
Ospita un componimento (forse) di Molin: *Amor quanta dolcezza* (p. 20).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Verona (collocazione: N. 57, II).

PORTINARO 1563 = IL PRIMO LIBRO | DE MADRIGALI | A QVATTRO VOCI. | DI FRANCESCO PORTENARO | Con Duo Madrigali à Sei Voci. | Nuovamente stampato. || [Marca tipografica] || IN VENETIA. | Appresso Girolamo Scotto. | MDLXIII.

Volume in 8°, 4 fascicoli, di 25 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria firmata dal musico, senza datazione: «ALL'ILLVSTRISSIMO SIGNORE IL SIGNOR: | SCIPION GONZAGA MARCHESE». Nel *verso* di p. 25 è ospitata a «TAVOLA DELLI MADRIGALI | DI FRANCESCO PORTENARO| LIBRO PRIMO»: *Di pensier in pensier* (p. 1), *Da bei rami scendea* (p. 2), *Occhi miei* (p. 3), *Vota scorza rest'io* (p. 4), *O mio lucente sole* (p. 5), *Come vagh'augelin* (p. 6), *Dolci labr'ov'amore* (p. 7), *Menrtre la donna mia* (p. 8), *Come a raggi del sole* (p. 9), *Si fa mio cor sovente* (p. 10), *S'alteri poi – Seconda parte*, *Non mai piu bella* (p. 11), *Basciami vita mia* (p. 12), *Basciami mille voltete* [*sic*] *– Seconda parte*, *Madonna poi che'uccider* [*sic*] *mi vole* (p. 13), *Se mai quest'occhi* (p. 14), *Pur convera, ch'i miei martiri* (p. 15), *Perche l'usato stile* (p. 16), *Vergine bella* - Seconda parte (p. 21), di Marc'Antonio Pordenon *Nov'Angeletta* (p. 18), *Questa luce d'amor* (p. 19), *L'alta chiarezza* (p. 20), di Marc'Antonio Pordernon *Già mi trovai di Maggio* (p. 17), Allo'illustrissimo Cardinal il signor Don Aluigi da Este a sei voci *O di chiara* virtute (pp. 22 et 23), *Cosi lungo le vaghe – Seconda parte* (p. 23), All'illustrissima signora Leonora da Este – a sei voci *Ne si vagh'o sereno ciel* (p. 24), *Ridon in tanto honor* (p. 25).
Ospita un componimento di Molin: il madrigale *Come vagh'augelin* (p. 6).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (collocazione: 4 Mus.pr. 109).

MOLINO 1568 = I DILETTEVOLI | MADRIGALI A QVATTRO | VOCI DI M. ANTONIO MOLINO, | *NUOVAMENTE DA LUI* | COMPOSTI, ET DATI IN LVCE. | CON PRIVILIGIO || *LIBRO* [Marca tipografica] *PRIMO* || IN VENETIA, *Appresso Claudio da Correggio.* | MDLLXVIII.

Volume in 8°, 4 fascicoli, di 21 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria firmata dal musico, senza datazione: «*ALLA S. MADDALENA* | CASVLANA». Nel *verso* di p. 21 è ospitata la «*TAVOLA*», con componimenti disposti in ordine alfabetico: *Amor quad'io credea* (p. 6), *Amor io sento* (p. 9), *Al vostro nascimendo* (p. 19), *Ape estinta son'io* (p. 21), *Bella come voi bella* (p. 7), *Ben fu felice 'l di* (p. 20), *Come vago augelin* (p. 4), *Come sott'humil viso* (p. 8), *Che fai che non involi* (p. 16), *Donna zendila* (p. 3), *Donna potess'io dire* (p. 5), *Donna del mio cor chiave* (p. 5), *Donna d'ogni virtù* (p. 8), *Donna la virtù vostra* (p. 11), *Infelici occhi miei* (p. 7), *Il mio foco è lontano* (p. 13), *Lucretia ricca* (p. 15), *Lavossi amor* (p. 17), *Madonna la virtù* (p. 10), *Madonn'ogn'hor il dico* (p. 11), *O donna scesa* (p. 14), *Perché la vertù* (p. 12), *Per me può starsi'l sole* (p. 18), *Pien di doglia d'affanno* (p. 20), *Quand'io penso* (p. 2), *Signora maddalena* (p. 1), *Taci taci per lin gentil* (p. 16), *Varda che gran philosopho* (p. 13).
Ospita un componimento di Molin: il madrigale *Come vago augellin* (p. 4).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Marciana di Venezia (collocazione: Mus. 345.003-347.003).

DALLA CASA 1574 = DI GIERONIMO DA VDINE | MVSICO DELL'ILLVSTRISS. S. DI VENETIA | Il primo libro de Madrigali à Cinque & à Sei voci, insieme Vn Dialogo à Otto. | Novamente composti & dati in Luce. || [Marca tipografica] || In Venetia Apresso li Figliuoli | di Antonio Gardano. | 1574.

Volume in 8°, 5 fascicoli, di 26 pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria firmata dal musico, senza datazione: «ALL'ILLVSTRISSIMO ET ECCELLENTISSIMO | FERDINANDO DVICA DI BAVIERA». Manca la tavola dei componimenti, di cui trascrivo io stessa gli *incipit*: *Chi veder bram'in terra* (p. 1), *Onde tols'Amor l'oro* (p. 2), *Da quali angeli mosse* (2 parte) (p. 3), *Se'l dolce sguardo di costei* (p. 4), *Pero per s'i tremo* (2 parte) (p. 5), *Chi crede amor* (p. 6), *Amor quanta dolcezza* (p. 7), *Questo vago narciso* (p. 8), *Come vag'augellin* (p. 9), *Ahi chi mi romp'il sonno* (p. 10), *Di ch'ella mossa* (2 parte) (p. 11), *Ove fuggi crudel* (p. 12), *Che via piu che la vita* (2 parte) (p. 13), *La pastorella mia* (p. 14), Q *qualunque animal' alberga in terra* (p. 15), *Et io et io da che comincia* (2 parte) (p. 16), *Quando la sera* (3 parte) (p. 17), *Non credo che passasse mai* (4 parte) (p. 18), *Prima ch'i torni a voi* (5 parte) (p. 19), *Con lei foss'io* (6 parte (p. 20), *Voi mi teneste un tempo Madonna* (1 parte) (p. 21), *Hor io confess'aperto* (2 parte) (p. 22), *Io amai sempre et amo forte* (1 parte) (p. 23), *Ma chi penso veder mai* (2 parte) (p. 24), *Alma d'amor gioiosa* (p. 25), *Onde nasce dal remirar* (p. 26).
Ospita sei componimenti di Molin: il madrigale *Chi crede amor de tuoi diletti* (p. 6), la ballata *Amor quanta dolcezza* (p. 7), il madrigale *Come vago augellin* (p. 9), il madrigale *La pastorella mia* (p. 14), la canzonetta *Voi mi tenesti un tempo* (p. 21) e il madrigale *Alma d'amor gioiosa* (p. 25).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Marciana di Venezia (collocazione: MUSICA 376.4).

GABRIELI 1574 = DI ANDREA GABRIELI | ORGANISTA DELL'ILLUSTRISS. | Signoria di Venetia in S. Marco | Il Primo Libro de Madrigali a Sei voci. | Nuovamente Composti. | & dati in Luce. |CON PRIVILEGIO. || [Marca tipografica] || In Venet. Ap. Li Figl. d'Ant'Gard. 1574.[28]

Volume in 4°, 6 fascicoli, di 29 pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria (senza datazione): «*AL MOLTO MAG. ET NOBILISS. SIGNOR | IL SIGNOR GIOVANNI SARACINI* | MIO SIGNOR ET PATRON OSSERVANDISS.». A pag. 29 è conservata la «Tavola Delli Madrigali», disposti in ordine alfabetico: *Amor rimanti* [di Luigi Tansillo] (p. 3), *Amor mi strugge 'l cor* [di Petrarca] (p. 13), *Amor crudel infido* [di Anonimo] (p. 21), *Con che lusinghe amor* [di Orsatto Giustinian] (p. 10), *Chi chi li chi* (p. 28), *Da le Cemerie grote Canzon* [di Anonimo] (p. 6), *Donna la vostra* [di Anonimo] (p. 16), *E questo fium'ogn'hor* [di Anonimo] (p. 19), *E quei begliocchi* [di Petrarca] (p. 23), *Giravan quelle foglie* [di Anonimo] (p. 7), *Gratie ch'a poch'il ciel* [di Petrarca] (p. 22), *Goda hor beat'il Po'* [di Celio Magno] (p. 26), *Lasso amor mi trasporta* [di Petrarca] (p. 14), *Ma lagrimosa pioggia* [di Petrarca] (p. 15), *Ma in quel ch'al passo* (p. 17), *Neve e rose* [di Girolamo Casone] (p. 4), *Non mi pesa mio bene* [di Anonimo] (p. 5), *Non ti farò signor* (p. 11), *O caso novo e strano* [di Anonimo] (p. 8), *Quando dal mar* [di Anonimo] (p. 6), *Quando nel cor* [di Girolamo Molino] (p. 20), *Quand'io tall'hor* [di Girolamo Molino] (p. 25), *Questi come del ciel* [di Celio Magno] (p. 27), *Rendete al Saraceni* (p. 1), *Ringratio è* [*sic*] *lodo 'l ciel* [di Luigi Tansillo] (p. 2), *Si potess'io morire* [di Anonimo] (p. 9), *S'a l'amorose* [*sic*] *mie* [di Anonimo] (p. 18), *Tu mi piagasti* [di Girolamo Molino] (p. 24), *Volto di mill'e mille* [di Anonimo] (p. 12). La stampa conobbe una ristampa veneziana nel 1587.
Ospita tre madrigali di Molin: *Quando nel cor m'entrasti* (p. 20), *Tu mi piagasti a morte* (p. 24) e *Quand'io tall'hor mi doglio* (p. 25).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (collocazione: G-66).

DRAGONI 1575 = DI GIOVAN'ANDREA | DRAGONI, | *IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI | A CINQUE VOCI*, | *Con un dialogo à otto nel fine.* | NOVAMENTE POSTI IN LVCE. || [Marca tipografica] || IN VINEGIA. | APPRESSO L'HEREDE DI GIROLAMO SCOTTO | MDLXXV.

Volume in 4°, 5 fascicoli, pp. 31. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, datata Roma 15 novembre 1574: «ALL'ILLVSTRISSIMO SIGNOR | ET PATRON MIO SEMPRE | OSSERVANDISSIMO | Il Signor Lucio Savello». Nel *verso* di p. 31 è conservata la «TAVOLA DELLA MADRIGALI | DEL PRIMO LIBRO | Di Giovan Andrea Dragone | à cinque voci», con testi disposti in ordine alfabetico: *Almen vedete tal* (p. 14), *Amor che nel bel petto* (p. 18), *Amar piu non vo' mai* (p. 28), *Alma d'amor à 8* (p. 30), *Bella man di pietà* (p. 6), *Bellezze et gratia* (p. 23), *Del tuo spirto aura* (p. 8), *Deh mirate in voi stessa* (p. 13), *Di faville d'amor* (p. 15), *Daphne io non piango* (p. 20), *Del mio sdegno non fa* (p. 29), *Eran si chiari* (p. 5), *E d'onde trepidetta* (p. 7), *Hor come amor* (p. 17), *I bianchi gigli* (p. 10), *L'onde de mie sospir* (p. 12), *Mentre il fattor superno* (p. 9), *Ma s'io a tal folia* (p. 28), *Nello sparir* (p. 19), *O dolorosi amanti* (p. 4), *O di santa amicitia* (p. 11), *Quest'è pur ver* (p. 16), *Se mai più l'amoroso* (p. 24), Se *mai più l'alma* (p. 25), *Se di donna mai piu* (p. 26), *Se mai piu donna* (p. 27), *Ver'è ch'io scrissi* (p. 16), *Uscian dal tebro* (p. 21), *Volsi hor non voglio* (p. 22).

[28] Per il volume segnalo anche la recente edizione critica a cura di Alessandro Borin GABRIELI *Madrigali a sei voci*; per i testi di Molin si considerino rispettivamente i nn. 12 (pp. 163-168), 15 (pp. 195-202) e 16 (pp. 203-212) e DE SANTIS 2001, pp. 63-70 (per i testi XII e XVI-XVI solo pp. 68-69).

Ospita un madrigale di Molin: *Alma d'amor* (p. 30).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione: S. 90). Essendo quest'ultimo mutilo del frontespizio ho provveduto a consultare anche la digitalizzazione proposta dalla Bayerische StaatsBibliothek di Muenchen (collocazione: 4 Mus.pr.50).

DI MONTE 1577 = IL PRIMO FIORE | DELLA GHIRLANDA MVSICALE | A CINQVE VOCI | Con vn Dialogo a nove. | *DI DIVERSI ECCELLENTISSIMI MVSICI* | *Novamente posto in luce.* || [Marca tipografica] || *IN VINEGGIA.* | Appresso l'herede di Girolamo Scotto. | MDLXXVII.

Volume in 4°, 5 fascicoli, di 31[1] pagine. Nel verso del frontespizio segue la dedicatoria, datata Venezia 20 luglio 1577: «AL MOLTO MAGNIFICO | MIO SIGORE OSSERVANDISSIMO | IL SIGNOR GIVLIO SANSONE | Fu del Magnifico Signor Leonardo Secre-|tario dell'Illustrissima Signoria | di Venetia». Ne verso di p. 31 è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGALI | *Del primo Fiore della ghirlanda Musicale* | *a cinque voci*», con testi disposti in ordine alfabetico: *Ahi chi rompe il sonno* [di Marc'Antonio Pordenon] (p. 18), *Amor m'accende* [di Filippo di Monte] (p. 21), *Anima dove sei* [di Gianetto Palestina] (p. 24), *Cibo pregiato e caro* [di Claudio da Correggio] (p. 5), *Come il candido pie* [di Orlando Lasso] (p. 11), *Caro pegno del cielo* [di Filippo di Monte] (p. 14), *Caro amoroso neo* [di Cladio da Correggio] (p. 25), *Dalle perle e rubini* [di Claudio da Correggio] (p. 3), *Dolorosi martir* [di Alessandro Striggio] (p. 7), *Donna bella e crudel* [di Lucca Marenzio] (p. 17), *Di ch'ella mossa* [di Marc'Antonio Pordenon] (p. 19), *Dolce mia vita* [di Gabriel Martinengo] (p. 27), *Dammi pur tanti affanni* [di Gio. Battista Mosto] (p. 28), *Donna non ho piu il core* [di Vincencio Bortolusi] (p. 29), *E con l'andar e col soave* [di Orlando Lasso] (p. 12), *Io felice sarei* [di Annibal Padovano] (p. 6), *Il vago et lieto aspetto* [di Bartolomeo Sponton] (p. 23), *Il desiderio* Dialogo a 9 (p. 30), *Ond'io Fiammetta mia* [di Andrea Gabrieli] (p. 9), *O dolcissime noti* [di Gio. Battista Mosto] (p. 15), *Piu che mai liet'Appollo* [di Marc'Antonio ingegneri] (p. 22), *Questo ben di dolcezza* [di Claudio da Correggio] (p. 4), *Quel gentil fuoco* [di Andrea Gabrieli] (p. 8), *Qui dove nacque* [di Giaches Vuert] (p. 10), *Questo benigno spirto* [di Domenico Michele] (p. 13), *S'io t'ho ferito* [di Gio. Battista Mosto] (p. 26), *Voi voi doloi occhi* [di Cioseffo Guami] (p. 16), *Voi volete ch'io mora* [di Orlando Lasso] (p. 20).
Ospita un componimento di Molin: la ballata *Amor m'accende* (p. 21).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione: R.230).

MASSAINO 1578 = IL SECONDO LIBRO | DE MADRIGALI A CINQUE VOCI | DI TIBVRTIO MASSAINO | All'Illustriss. Signor Pavolo Orsino. | Nuovamente posti in luce. || [Marca tipografica] || IN VINEGGIA. | Appresso l'herede di Girolamo Scotto. | MDLXXVIII.

Volume in 4°, 2 fascicoli, di 23 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, datata Venetia 15 luglio 1578: «ALL'ILLVSTRISSIMO SIGNOR | PAVOLO ORSINO». Nel *verso* di p. 23 è conservata la «*TAVOLA DELLI MADRIGALI* | *DEL SECONDO LIBRO* | *Di Tiburtio Massaino à cinque voci*», con testi disposti in ordine alfabetico: *Aure dolci et legiadre* (p. 6), *Alma d'amor gioiosa* (p. 22), *Chi vi mira et non v'ama* (p. 11), *Come son stato assente* (p. 16), *Caro dolce ben mio* (p. 23), *Danzava con maniere* (p. 17), *E qual foco per vento* (p. 4), *Far non potrai crudel* (p. 9),

Far non potrai ch'io non (p. 10), *Io si donna son preso* (p. 19), *Mi parto et nel partir* (p. 13), *Perch'in biasmo d'amor* (p. 3), *Però che l'un mi prese* (p. 15), *Potess'io almen saper* (p. 21), *Qual poi del tutto è vago* (p. 12), *S'io scherzo col mio bene* (p. 5), *Son presa disse* (p. 18), *Voi bramate sapere* (p. 7), *Veramente in amore* (p. 8), *Voi mi teneste un tempo* (p. 14), *Voi sciolta sete* (p. 20).
Ospita quattro componimenti di Molin: la canzonetta *Far non potrai, crudel* (p. 10), il sonetto *Chi vi mir'et non v'ama, et non v'honora* (pp. 11-12), la canzonetta *Voi mi teneste un tempo* (pp. 14-15) e il madrigale *Alma d'amor gioiosa* (p. 22).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione: T.67).

PORDENON 1578 = IL QVINTO LIBRO DE MADRIGALI | A CINQVE VOCI | DI MARC'ANTONIO PORDENON MAESTRO | Di Capella della Chiesa di San Marco, di Pordenon | Novamente composti & date in luce. || [Marca tipografica] || In Venetia Appresso | Angelo Gardano | 1578.

Volume in 8°, 5 fascicoli, 21 [1] pagine. Nel verso del frontespizio segue la dedicatoria, non datata: «AL MOLTO ILLVSTRE SIGNOR | IL SIGNOR MARCO CORNARO | Del Clarissimo Signor Giorgio, mio Signore | Osservandissimo». A p. 22 si legge la «TAVOLA DELLI MADRIGALI», disposti in ordine alfabetico: *Ahi che troppo alto miri* (p. 14), *Amiamci poi* (p. 15), *Caro dolce ben mio* (p. 4), *Cerco la penna mia* (p. 18), *Dolci labbia rosate* (p. 19), *Erano i capei d'oro* (p. 5), *Filli quando mai vide* (p. 7), *Fresche lusinghe* (p. 16), *Io cantarei d'amor* (p. 10), *Lasso ch'io temo* (p. 17), *Mentre* (p. 2), *Madonna col mostrarmi* (p. 8), *Madonna io pur pensai* (p. 12), *Ma nol sofferse all'hora* (p. 20), *Non era l'andar suo* (p. 6), *Nel fiammeggiar* (p. 18), *Questa più d'ogni fior* (p. 1), *Questi gigli novelli* (p. 13), *Sovra le verdi rive* (p. 3), Si *traviato e 'l folle io desio* (p. 9), *Tra bei rubini e perle* (p. 21).
Ospita due componimenti di Molin: il sonetto *Amiamci, poi qui cosa non s'ave* (pp. 15-16) e il madrigale *Questi gigli novelli e queste rose* (p. 13). Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca della Fondazione Cini di Venezia (collocazione: P-5105, bobina di microfilm).

DI MONTE 1580a = DI FILIPPO DE MONTE | MAESTRO DI CAPELLA DELLA S. C. MAESTÀ | DELL'IMPERATORE RODOLFO SECONDO, | IL QVARTO LIBRO DE MADRIGALI A SEI VOCI. | Insieme alcuni a Sette, Novamente composti, & dati in luce. || [Marca tipografica] || In Venetia appresso Angelo Gardano. | MDLXXX.

Volume in 4°, 6 fascicoli, di 21 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, datata Venetia 20 settembre 1580: «ALL'ULLVSTRISSIMO SIGNOR MIO OSSERVANDISSIMO | IL SIGNOR WOLFANGO RVMF LIBERO BARONE DI WIELROSS. | Consigliere & Cameriero maggiore della Maestà Cesarea &c.». Nel verso di p. 21 è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGALI», con testi disposti in ordine alfabetico: *Alma d'amor gioiosa* (p. 14), *Così presto e lontan* (p. 3), *Coppia gentil ch'un dolce* (p. 15), *De l'Arno in su le sponde* (p. 9), *Et qual al dipartir* (p. 5), *Già sarei sotto l'amoroso* (p. 11), *Grave è più ch'altro il duol* (p. 20), *Lunge da voi con voi* (p. 1), *Lasso quanti sospir* (p. 2), *Lasso me se cortese* (p. 2), *Lagrime care* (p. 10), *Ma poi vostro alto orgoglio* (p. 8), *Ma se volgete altrove* (p. 13), *Morte m'è presso homai* (p. 19), *O se sapeste una di tante* (p. 6), *O se fermaste un solo* (p. 7), *Qual fugge a l'apparir* (p. 4), *Qual cagion mai* (p. 16), *Se per far la mia vita* (p. 12), *Si potess'io mostrarti* (p. 17), *Tempra homai l'ira* (p. 21), Vero amor vera *fe* (p. 18).

Ospita due componimenti di Molin: il madrigale *Alma d'amor gioiosa hor che sospiri?* (p. 14) e la ballata *Coppia gentil, ch'un dolce foco accese* (pp. 15-21).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione: T.176).

DI MONTE 1580b = DI FILIPPO DI MONTE | MAESTRO DI CAPELLA | *DELLA SACRA CESAREA MAESTÀ* | *dell'Imperatore.* | RODOLFO SECONDO | *L'Ottavo libro delle Madrigali, a cinque voci.* | Da lui novamente composti e dati in luce. || [Marca tipografica] || IN VINEGGIA. Appresso l'Herede di Girolamo Scotto. | MDLXXX.

Volume in 8°, 5 fascicoli, di 31 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, datata Praga 4 maggio 1580: «ALLA SACRA MAESTÀ | DELL'IMPERATORE | Rodolfo secondo | MIO SIGNORE CLEMENTISSIMO». Nel *verso* di p. 31 è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGALI | DELL'OTTAVO LIBRO | DI FILIPPO DI MONTE | a cinque voci», con testi disposti in ordine alfabetico: *Al dolce suon di sì lucido e puro* (p. 14), *Amor m'accende, & io d'ardir* (p. 16), *Ahi chi m'ancide l'alma* (p. 19), *Ben ch'io più arda sempre* (p. 27), *Com'esser può donna del cielo Beatrice* (p. 10), *Caro pegno del cielo* (p. 18), *Così ha l'una il suo silentio eterno* (p. 23), *Così quel pianto al foco ond'io sfavillo* (p. 25), *Caro dolce ben mio perché fuggite* (p. 26), *Come senza timor mai non è speme* (p. 29), *Come fido animal ch'al suo signore* (p. 30), *Così temendo di madonna l'ire* (p. 31), *Da le due chiare et amorose stelle* (p. 24), *Fugga pur io dove il matin da l'onde* (p. 4), *Già verde e forte errando vissi* (p. 6), *Hora che gl'animali il sonno affrena* (p. 22), Io *mi rivolgo indietro a ciascun passo* (p. 8), *Nel fin de gl'anni miei l'assenzo e 'l sele* (p. 7), *Non m'è grave per voi donna il morire* (p. 28), *O sia la voglia ardente* (p. 3), *Occhi cagion ch'ardendo mi consumi* (p. 12), *Occhi del viver mio scudo e sostegno* (p. 13), *Perch'al viso d'amor portava insegna* (p. 17), *Quando nel cor m'entrasti* (p. 21), *Rispose humana i tuoi natural sensi* (p. 11), *Se mi toglie la speme* (p. 5), Se *le lunghe fatiche e i tanti pasti* (p. 20), *Tallhor m'assale in mezzo a tristi pianti* (p. 9), *Voi sere occhi voi sete* (p. 13).
Ospita sette componimenti di Molin: il madrigale *O sia la voglia ardente* (p. 3), il madrigale *Se mi toglie* (p. 5), la ballata *Amor m'accende et io d'ardir* (p. 16), la ballata *Ahi chi m'ancide l'alma* (p. 19), il madrigale *Quando nel cor m'entrasti* (p. 21), la ballata *Non m'è grave per voi, donna, il morire* (p. 28), il madrigale *Come senza timor mai non è speme* (p. 29).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione: T.160).

DI MONTE 1580c = DI FILIPPO DI MONTE | MAESTRO DI CAPELLA | *DELLA SACRA CESAREA MAESTÀ* | *dell'Imperatore.* | RODOLFO SECONDO | *Il Nono libro de Madrigali à cinque voci.* | Da lui novamente composti e dati in luce. || [Marca tipografica] || IN VINEGGIA. Appresso l'Herede di Girolamo Scotto. | MDLXXX.

Volume in 8°, 5 fascicoli, di 31 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, datata Praga 20 settembre 1580: «AL SERENISSIMO PRENCIPE | L'ARCIDUCA ERNESTO». Nel *verso* di p. 31 è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGALI | DEL NONO LIBRO | DI FILIPPO DI MONTE | à cinque voci», con testi disposti in ordine alfabetico: *Amiamci poi che qui cosa non s'have* (p. 28), *Crudel hor queste son quelle parole* (p. 14), *Chi vi mira e non v'ama e non v'honora* (p. 20), *Celar piu non poteasi il pensier empio* (p. 25), *Chi crede Amor de tuoi diletti ir pago* (p.

26), *Come esser puo che ne la vostra mente* (p. 30), *Dhe chi piu rende hor la mia donna vaga* (p. 7), *Dunque è pur ver cor mio che tu mi lasci* (p. 13) , *Dolce fiamma d'Amor foco soave* (p. 19), *Di si cocente fiamma* (p. 27), *Fortunato colui che le bell'orme* (p. 9), *Fresche lusinghe amorosette e vaghe* (p. 29), *Io son si stanco a riprovar quell'ire* (p. 10), *La pastorella mia l'altr'hier mirando* (p. 3), *Lasso me che più m'arde e strugge Amore* (p. 12), *Lagrime salse se voi molli feste* (p. 24), *Ma mentr'io taccio e'n me cresce l'ardore* (p. 5), *Nulla val contra il ciel forza od inganno* (p. 17), *Non fia mai ch'io non ami e non adori* (p. 23), *Occhi strali d'Amor saette d'oro* (p. 6), *Perfido ove mi lasci ove non vai* (p. 15), *Questa fera gentil che scherza, e fugge* (p. 8), *Qual poi del tutto è pago in si bel foco* (p. 21), *Se tu mi dessi Amor tanto d'ardire* (p. 4), *Sì veloce e 'l piacer si rade l'hore* (p. 11), *Soffri cor doloroso e i martir tuoi* (p. 16), Si *dolce e 'l foco mio la fiamma bella* (p. 18), *Stratiami pur Amor come ti piace* (p. 22), *Se ciò non basta a voi vi rivolgete* (p. 31).
Ospita sei componimenti di Molin: il madrigale *La pastorella mia l'altr'hier mirando* (p. 3), il sonetto *Se tu mi dessi, Amor, tanto d'ardire* (pp. 4-5), il sonetto *Soffri cor doloroso e i martir tuoi* (pp. 16-17), il sonetto *Chi vi mira e non v'ama e non v'honora* (pp. 20-21), il madrigale *Chi crede Amor de' tuoi diletti ir pago* (p. 26) e il sonetto *Amiamci, poi che qui cosa non s'have* (pp. 28-29).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione: T.162).

GABRIELI 1580 = DI ANDREA GABRIELI | ORGANISTA DELLA SERENISS. | Signoria di Venetia in S. Marco | IL SECONDO LIBRO DE | Madrigali a Sei voci, Novamente com-|posti, & dati in luce | CON PRIVILEGIO|| [Marca tipografica] || In Venetia Appresso Angelo Gardano | MDLXXX.

Volume in 8°, 6 fascicoli, di 22 pagine. Nel verso del frontespizio segue la dedicatoria, datata Venezia 31 maggio 1580: «AL SERENISS.MO ARCIDVCA | FERDINANDO D'AVSTRIA | MIO SIGNORE». Manca la tavola dei componimenti. Ospita i seguenti madrigali: *Sonno diletto e caro* [di Anonimo] (p. 1), *Cinto m'avea tra belle e nude braccia* [di Anonimo] (p. 2), *Come vuoi tu ch'io viva, se m'uccidi* [di Anonimo] (p. 3), *Clori a Damon dicea: «Dolce ben mio»* [di Anonimo] (p. 4), *La bella pargoletta* [di Torquato Tasso] (p. 5), *Se tu m'ami, i' t'adoro* [di Anonimo] (p. 6), *Se vuoi ch'io muoia, o nuovo basilisco* [di Anonimo] (p. 7), *Dolcissimo ben mio* [di Anonimo] (p. 8), *Donna cinta di ferro e di diamante* [di Orsatto Giustinian] (pp. 9-10), *O soave al mio cor dolce catena* [di Anonimo] (p. 11), *Quel dolce suono e quel soave canto* [di Anonimo] (p. 12), «*Hor ch' a noi torna la stagion novella* [di Anonimo] (p. 12), *Vieni, Flora gentil, vieni e discaccia* [di Anonimo] (p. 14), *Com'esser può che non sei stanco, Amore* [di Anonimo] (p. 15), *Mentre la bella Dori e le compagne* [di Anonimo] (p. 16), *Non ti sdegnar, o Filli, ch'io ti segua* [di Anonimo] (p. 17), *Che piangi, alma, e sospiri* [di Girolamo Molino] (p. 18), *Tu vuoi, lasso, ch'io pera* [di Anonimo] (p. 19), *Per farmi Amor d'ogni altro più contento* [di Giuseppe Gallani (p. 20)], *Voi non volete, donna* [di Francesco Veggio] (p. 21).
La stampa conobbe due ristampe postume integrali: una veneziana nel 1586 e una milanese nel 1588.
Ospita un madrigale di Molin: *Che piangi, alma, e sospiri* (p. 18).[29]
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Marciana di Venezia (collocazione: MUSICA 281.-282.4)

[29] Per un'edizione moderna cfr. DE SANTIS 2001, n. XVII (103), p. 83.

PORDENON 1580 = DI MARC'ANTONIO PORDENON | IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI | A QUATTRO VOCI NOVAMENTE | Composti, & dati in luce || [Marca tipografica] || In Venetia Appresso Angelo Gardano | MDLXXX.

Volume in 4°, 4 fascicoli, di 22 pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, datata Venetia 20 ottobre 1580: «ALLI ILLVSTRI SIGNORI ACCADEMICI OLIMPICI VICENTINI».[30] Manca la tavola dei componimenti.
Ospita un madrigale di Molin: *Tu mi piagasti a morte* (p. 17).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione: U.76)

AGOSTINI 1581 = L'ECHO, ET ENIGMI | MUSICALI A SEI VOCI DEL REVERENDO | MONSIGNOR D. LODOVICO AGOSTINI | Protonotario Appostolico. | LIBRO [Marca Tipografica] SECONDO | IN VENETIA, | Appresso Alessandro Gardane. | MDLXXXI.

Volume in 4°, 6 fascicoli, di 22 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, datata Venezia 10 agosto 1581: «AL SERENISSIMO, ET INVITTO SIGNOR DVCA | DI MANTOA, ET MONTEFERRATO, SVO SOMMO SIGNORE, | Et Padrone Colendissimo.» A p. 23 è conservata la «TAVOLA *Delli Madrigali à Sei*»: *Gioiscan gl'anni* (p. 1), *Nasce la gioia mia* (p. 2), *Tan*to *può de begl'occhi* (p. 3), *Anz'il cor preso* (p. 4), *Senedete* [*sic*] *Muse del sacrato monte* (p. 5), *Siviè d'Amor lo strale* (p. 6), *Vagho augellin, che si soave piagni* (p. 7), *Se la mia diva'iva* (p. 8), *Echo Echo, che cos'è il fin d'Amore* (p. 9), *Vieni soave e diletoso Maggio* (p. 10), *Una si chiara luce* (p. 11), *Percotendo Vulcan co'l suo martello* (p. 12), *Così mirand'in te spirto gentile* (p. 13). *Canzone*: *Nasce la pena mia* (*Prima parte*, p. 14), *E la mia vit'è ria* (*Seconda parte*, p. 15), *Ah più ch'assentio amara* (*Terza parte*, p. 16), *Ah vita trista e frale* (*Quarta parte*, p. 17), *Mentre mia luce cara* (*Quinta & ultima*, p. 18). *A cinque voci*: *Ne la beata vespa* (p. 19), *Dialoghi à 7*: *Alma d'Amor giois'hor che sospiri* (p. 20), *Ond'è 'l lume gentil* (p. 21). *A cinque voci*: *Queste care viole* (p. 22).
Ospita un madrigale di Molin: *Alma d'Amor gioiosa hor che sospiri* (p. 20).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione: Q.111/1-5).

[30] A fronte dell'adesione di alcuni sodali all'Accademia Olimpica, ritengo di una qualche importanza trascrivere in nota l'intera dedica firmata da Marco Antonio Pordenone Padovano: «Salendo voi per erta, et difficil strada per giunger à l'alte mete, ove sol spirti sublimi ascendono, e fatti risplendendi, et Celesti da sublima parte, quasi soli, che il cielo girino, mostrate al mondo i chiari raggi vostri; La onde molti invitati con l'opre eccelse ad ammirarvi, celebrarvi insieme, quindi aviene, ch'io da quel vivo splendore, ch'in voi si scorge mosso, mi son apprestato à l'erto monte Olimpo, vera strada de virtuosi per salire; ma impedito da diversi diffetti, che sono in me, fermatomi à le radici del Monte con gl'occhi della mnete seguendo voi, che con l'ali dell'opre eccelse ad alto poggiate, per mostrar al mondo l'affetto dell'animo mio verso V. S. Illustri come di quelle devoto, questo picciol dono de miei Madrigali appendo à le mura del tempio della Virtù, il qual dono V. S. Illustri l'accettaranno con quel animo, con il quale lo dedico, accettandomi per quel divoto servitore, ch'io li sono, & con ciò le bascio le honoratissime mani» (cc. n.n.).

DI MONTE 1581a = DI FILIPPO DI MONTE | MAESTRO DI CAPELLA DELLA SAC CES. MAESTA | DELL'MPERATORE RODOLFO SECONDO, | IL QVARTO LIBRO DE MADRIGALI A QVATTRO VOCI| Da lui novamente composti, & dati in luce. || [Marca tipografica] || In Venetia appresso Angelo Gardano. | MDLXXX.

Volume in 4°, 4 fascicoli, di 21 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, datata Vienna 30 luglio 1581: «ALL'ILLVSTRISSIMO SIGNORE IL SIG. CONTE GEORGIO | DI MONFORT, BREGHENS, SIGN. DI TETTENANG, ET ARGHEN ET C. | Mio Signore Osservandissimo». Nel *verso* di p. 21 è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGALI»: *Dhe Flori se pietà* (p. 1), *Sola te cerco ogn'hor* (p. 2), *Deh fate homai col suon* (p. 3), *O fastiditi gia* (p. 3), *Tempo sarebbe* (p. 5), *Quando Filli potrà* (p. 6), *Poscia pien di furor* (p. 7), *Dolce mio caro* (p. 8), *Qui trar del petto* (p. 9), *Porta il buon Villanel* (p. 10), *Ma i pomi un tempo a lui* (p. 11), *Fa ch'io riveggia* (p. 12), *Se l'anime piu belle* (p. 13), *Quando di me* (p. 14), *Non fuggi febo si veloce* (p. 15), *Sotto quest'edra* (p. 16), *O quanto ho già nel cor* (p. 17), *Mentre fiamma d'orgoglio* (p. 18), *Vedrai mutata in duro* (p. 19), *Se dunqu'e ver* (p. 20), *Deh s'io potessi haver* (p. 21).
Ospita un componimento di Molin: il madrigale *Non fuggi febo si veloce* (p. 15).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione: T.141).

DI MONTE 1581b = DI FILIPPO DI MONTE | MAESTRO DI CAPELLA | *DELLA S. C. MAESTÀ DELL'IMPERATORE*| RODOLFO SECONDO | *Il Decimo libro delli Madrigali, à cinque voci.* | NOVAMENTE POSTI IN LVCE. || [Marca tipografica] || IN VINEGGIA. Appresso l'Herede di Girolamo Scotto. | MDLXXXI.

Volume in 4°, 5 fascicoli, di 31 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, datata Vienna 26 giugno 1581: «ALLA SACRA CESAREA | MAESTÀ DE L'IMPERATORE | RODOLFO SECONDO | mio Signor Clementissimo». Nel *verso* di p. 31 è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGAI | DEL DECIMO LIBRO | *di Filippo de Monte à cinque voci*», con testi disposti in ordine alfabetico: *Amor m'impenna* (p. 3), *Amor chi m'assicura* (p. 12), *Ahi desir cieco* (p. 15), *Che s'altri* (p. 4), *Come vago augellin* (p. 7), *Che pianghi* (p. 10), *Credei mentre* (p. 27), *Dolce amorose* (p. 11), *Deh qual fero destin* (p. 14), *Dolcissima cagion* (p. 20), *Ella di neve* (p. 17), *Et perch'io torni* (p. 26), *Gran rissa ho seco* (p. 13), *Già havea l'eterna* (p. 24), *Hor guerra hor tregua* (p. 6), *Nasce et venendo* (p. 15), *Nasce il gran piacer mio* (p. 28), *Non sia piu meco* (p. 29), *Occhi vaghi amorosi* (p. 8), *Occhi leggiadri* (p. 9), *O dolce sonno* (p. 30), *Parea dicesse* (p. 25), *Quan'io tal'hor* (p. 5), *Questi gigli* (p. 18), *Qual sonno* (p. 31), *Scipio l'accerbo* (p. 22), *Tu mi piagasti* (p. 19), *Verde et viva* (p. 21).
Ospita otto componimenti di Molin: il madrigale *Quand'io talor mi doglio* (p. 5), il madrigale *Hor guerra, hor tregua, hor pace* (p. 6), il madrigale *Come vago augellin, ch'a poco a poco* (p. 7), il madrigale *Che piangi, alma, e sospiri* (p. 10), la ballata *Amor chi m'assicura* (pp. 12-13), il sonetto *Deh qual fero destin mi spinse pria* (pp. 12-13), il madrigale *Questi gigli novelli e queste rose* (p. 18), il madrigale *Tu mi piagasti a morte* (p. 19).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione: T.163).

SORIANO 1581 = DI FRANCESCO | SORIANO ROMANO | MAESTRO DI CAPPELLA | di Santo Luigi. | IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI | à Cinque voci, novamente da lui com-|posti, & dati in luce. || [Marca tipografica] || IN VENETIA | Appresso Angelo Gardano, | MDLXXXI.

Volume in 4°, 5 fascicoli, di 21 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, datata Roma 20 aprile 1581: «AL SERENIS. SIGNOR GVGLIEMO GONZAGA | DVCA DI MANTOVA ET DI MONFERRATO ET C. | Mio Signore Colendissimo.» Nel *verso* di pagina 21 è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGALI», con testi disposti in ordine alfabetico: *Alma gradita et bella* (p. 2), *Amor io moro* (p. 4), *Arrossò di vergogna* (p. 7), *Colli superbi* (p. 18), *Deh resta anima mia* (p. 1), *Densa pioggia* (p. 13), *Dolce destino et grato* (p. 9), *Gia Phebo a se raccolti* (p. 6), *Interdette speranze* (p. 20), *L'alme Nereide* (p. 8), *Muse se 'l ben de i vostri* (p. 11), *Prega il Signor per noi* (p. 3), *Qual fu à veder* (p. 14), *Questi gigli novelli* (p. 19), *Quivi Pallade stassi* (p. 12), *Quivi sospiri* (p. 17), *Standomi sol* (p. 5), *Scipio l'acerbo caso* (p. 15), *Se'l fuggir sol n'aita* (p. 10), *Tu morendo innocente* (p. 16), *Usin le stelle e 'l cielo* (p. 21).
Ospita un madrigale di Molin: *Questi gigli novelli e queste rose* (p. 19).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione: U.199).

BIANCHI 1582 = IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI | A QUATTRO VOCI DI PIETRO ANTONIO BIANCO | SERVITORE DEL SERENISS. PRINCIPE CARLO | Arciduca d'Austria, novamente composti, & dati in luce. || [Marca tipografica] || In Venetia Appresso Angelo Gardano | MDLXXXII.

Volume in 8°, 4 fascicoli, di 21 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, datata Venetia 8 giugno 1582: «AL MOLTO ILLVSTRE SIGNOR GIORGIO KHISL | Da Khaltnprun Khishtein, & Gonoviz, Hereditario Maestro di caccia del Cragno, & della | Marca di Schiavonia, Scudiero del contrado di Goritia, & Trinciante | del Serenissimo Prencipe Carlo Arciduca d'Austria, &c.». Nel *verso* di p. 21 è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGALI»: *Deh torna à me mio sol* (p. 1), *Come havra vita Amor* (p. 2), *Gionto m'havea* (p. 3), *Piangea cantando* (p. 4), *Queta era l'aria* (p. 5), *O travaglio infinito* (p. 6), *Se grave* fu la doglia (p. 7), *Voi per altrui mirate* (p. 8), *Morir voria 'l mio core* (p. 9), *Se pur non ti contenti* (p. 10), *Era la mia virtù* (p. 11). *Canzone*: *Fu mia la pastorella* (p. 12), *Almo di uno raggio* (p. 13), *All'hora i pastor tutti* (p. 14), *Poi che ti piace Amore* (p. 15), *Io piango et ella il volto* (p. 16), *Tendi pur l'arco Amor* (p. 17), *Di così d'adamantino sdegno* (p. 18), *Già fiammeggiava* (p. 19), *Quando mia speme* (p. 20), *Lavina se non sete* (p. 21).
Ospita un sonetto di Molin: *Piangea cantando i suoi gravi tormenti* (p. 4).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione: R.402).

BORTOLOSSI 1584 = MVSICA DE DIVERSI | AVTTORI ILLVSTRI | PER CANTAR ET SONAR IN CONCERTI | a Sette, Otto, Nove, Dieci, Vndeci, & Daodeci [*sic*] voci, | Novamente raccolta, & non piu stampata. | LIBRO PRIMO | *CON PRIVILEGGIO.* || [Marca tipografica] || IN VENETIA | Presso Giacomo Vincenci, & Ricciardo Amadino, compagni: | MDLXXXIIII.

Volume in 8°, 8 fascicoli, di 34 pagine. Privo di dedicatoria. A p. 34 è conservata la «TAVOLA»: A SETTE [di Claudio da Correggio] *Fida scorta* (p. 1), [di Claudio da Correggio] *Perché sopporti tanto* (p. 2), [di Alessandro Striggio] *Rallegratevi homai* (p. 3), [di Alessandro Striggio] *E per sdegno* (p. 4), [di Orlando Lasso] *Datemi vita mia* (p. 5), [di Vincenzo Bortolussi] *Alma d'amor gioiosa* (p. 6); A OTTO [di Alessandro Striggio] *All'apparir della leggiadra* (p. 7), [di Bartolomeo Sponton] *Deh morte vien* (p. 8), [di Vincenzo Bell'Haver] *Qual ragion vuol amore* (p. 10), [di Alessandro Striggio] *A me che fatta son negletta* (p. 11), [di Claudio da Correggio] *Occhi che fia di voi* (p. 12), [di Filippo di Monte] *Alla battaglia* (p. 13), [di Alessandro Striggio] *Ecco, che fa chi segue amore* (p. 14), [di Baldissera Donato] *Cantiamo dunque* (p. 15), [di Paolo Isnardo] *Ecco Ninfe* (p. 16), [di Anonimo] *Amor, io mor'aime* (p. 17), [di Gio. Battista Mosto] *Mentre nel vostro seno* (p. 18), [di Anonimo] *Se sol d'amor sei degno* (p. 19), A NOVE [di Alessandro Striggio] *O fer'aspro dolore* (p. 20), [di Luigi dalle Balle] *Perché piangi mio core* (p. 21), [di Vincenzo Bell'Haver] *O selve amiche* (p. 22), [di Gio. Battista Mosto] *Amor io moro* (p. 23), A DIECI [di Alessandro Striggio] *O giovenil ardire* (p. 24), [di Giuseppe Guami] *Diletti boschi e rive* (p. 25), [di Orlando Lasso] *Valle profonda* (p. 26), [di Orlando Lasso] *Hor che la nova e vaga* (p. 27), A UNDECI [di Lelio Bertani] *Tre gratiosi amanti* (p. 28), [di Alessandro Striggio] *O passi sparsi* (p. 29), A duodeci [di Alessandro Striggio] *Altri o che queste spighe* (p. 30), [di Vincenzo Bell'Haver] *Questo Re glorioso* (p. 31), [di Baldissera Donato] *Quando nascesti Amore* (p. 32), [di Gio. Battista Mosto] *Adorpa l'arc'Amore* (p. 33), [di Giulio Renaldi] *Alto Signor* (p. 34).
Ospita un componimento di Molin, musicato da Vincenzo Bertolussi: *Alma d'amor gioiosa* (p. 6).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Verona (collocazione: N. 213).

DI MONTE 1584 = DI FILIPPO DI MONTE | MAESTRO DI CAPELLA DELLA S.C. MAESTA | DELL'IMPERATORE RODOLFO SECONDO | Il Quinto Libro de Madrigali a Sei Voci, Nuovamen-|te Composti & dati in luce || [Marca tipografica] || In Venetia appresso Angelo Gardano | MDLXXXIIII.

Volume in 4°, 6 fascicoli, di 29 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria firmata dal compositore, non datata: «AL SACRATISSIMO ET INVITATISSIMO | IMPERATORE RODOLFO SECONDO &c. | Suo Signore Clementissimo». Nel *verso* di p. 29 è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGALI»: *Alma Susanna* (p. 1), *Barbara mia gentil* (p. 2), *Il fier dolor* (2 parte (p. 3), *Mi havete amor* (p. 4), *Scrivo che morto sono* (p. 5), *Poi che le tue ragioni* (p. 6), *E se già vaga in ogni parte* (2 parte) (p. 7), *E questa la man bianca* (p. 8), *O felice animal* (p. 9), *O che mia bella Aurora* (p. 10), *Qua giù volò dal terzo cielo* (p. 11), *Cara mia vita dove gira ne sei* (p. 12), *Pastor che leggi* (p. 13), *L'altr'hier* (2 parte) (p. 14), *Cio che il Tago e il Patholo* (p. 15), *Formò le rose e i gigli* (2 parte) (p. 16), *Voi mi teneste un tempo* (p. 17 [ma pp. 16-17]), *Sogliono i chiari spirti* (p. 18), *Lascio nel vostro libro* (p. 19), *Mentre cosi la man* (2 parte) (p. 20), *In veder che mia donna* (p. 21), *Io che già troppo audace* (p. 22), *Tu puoi ben come suole* (p. 23), *Vivo raggio lucente* (p. 24), *Vita de la mia vita* (p. 25), *Ahi dispietato amor* (p. 26), *Ho sempre inteso dir* (p. 27), *Cosi la corte è simile a l'inferno* (p. 28).
Ospita una canzonetta di Molin: *Voi mi teneste un tempo* (pp. 16-17).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Marciana di Venezia (collocazione MUSICA 01388).

MOSTO 1584 = DI GIO. BATTISTA | MOSTO MAESTRO | DI CAPELLA DEL DVOMO | Di Padova: | IL SECONDO LIBRO DE MADRIGALI | a Cinque Voci, novamente composto | & dato in luce. || [Marca tipografica] || IN VENETIA | Presso Giacomo Vincenci, & Ricciardo Amadino, compagni. | MDLXXXIIII.

Volume in 4°, 5 fascicoli, di 20 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, datata Venezia 1 marzo 1584»: «ALL'ILLVSTRISSIMO | ET ECCELLENTISSIMO SIGNOR | IL SIGNOR NICOLAO CHRISTOFORO RADZIVIL | Duca di Olica et Niesfisz, Gran Marescalcho del Serenissimo Re di | Polonia nel Gran Ducato di Littuania, & mio Signore | Clementissimo». Nel *verso* di p. 21 è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGALI»: *Cara dolce notturna* (p. 1), *Deh non mi dar piu pena* (p. 2), *Dolci labra rosate* (p. 3), *Amor di propria man* (p. 4), *La Ninfa alhor* (p. 5), *Così con lieto gioco* (p. 6), *Io son si stanco* (p. 7), *Hora per far le mie* (p. 8), *Se spento esser potesse* (p. 9), *Che nova luce* (p. 10), *Per voi si scorge in terra* (p. 11), *La Virginella* (p. 12), *Valle che di lamenti* (p. 13), *Ben riconosco in voi* (p. 14), *Unica speme* (p. 15), *Tra bei rubini* (p. 16), *Geloso Amante* (p. 17), *Temo ch'altri ne goda* (p. 18), *Questi sepolti giu* (p. 19), *Alma d'Amor Dialogo A 7* (p. 20).
Ospita un madrigale di Molin: il madrigale *Alma d'Amor* (p. 20).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione: T.215).

BASSANO 1585 = DE FLORIDI | VIRTVOSI | D'ITALIA | IL SECONDO LIBRO DE MADRIGALI | à Cinque Voci, novamente composti, | & dati in luce. | *CON PRIVILEGGIO.* || [Marca tipografica] || IN VENETIA | Presso Giacomo Vincenzi, & Ricciardo Amadino, compagni: | MDLXXXV.

Volume in 4°, 5 fascicoli, di 32 pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, datata 1 giugno 1585: «AL MOLTO MAGN.CO ET R.DO | MONSIGNOR MESIN FORNO | Dignissimo Canonico di Modona, mio | Signor Colendissimo». A p. 32 è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGALI»: *Chiare lucenti stelle* [d'Incerto] (p. 1), *Come Augellin* [d'Incerto] (p. 2), *Non have il mar* [di Gio. Maria Nanino] (p. 3), *Sei lustri avolto* [d'Incerto] (p. 4), *Eran le vostre lagrime* [di Gio. Pier Luigi Prenestino] (pp. [4]-5), *Chiedei piangendo* [di Gio. Maria Nanino] (p. 6), *Forse è cagion l'Aurora* [di Bartholomeo Sponton] (p. 7), *Baci soavi e cari* [di Paolo Masenelli] (p. 8), *Da te chieggio pietade* [di Aniballe Coma] (p. 9), *Questi gigli novelli* [di Gio. Bassano] (p. 10), *Amor se i bei rubini* [d'Incerto] (p. 11), *A che cerchi pastor* [di Anniabl Zoilo] (p. 12), *Amor per suo diletto* [di Alessandro Orologio] (p. 13), *Spira dalla dolc'aria* [di Gio. Battista Mosto] (p. 14), *La mia sete amorosa* [di Tiburtio Massaino] (p. 15), *Ahi tormentosi abissi* [di Oratio Vecchi] (p. 16), *Se vago di morire* [di Lelio Bertani] (p. 17), *Amo sol chi mi fugge* [di Vincenzo Bell'haver] (p. 18), *Mentre ch'in chiuso loco* [di Nicola Parma] (p. 19), *Ond'avien che di lagrime* [di Oratio Vecchi] (p. 20), *De l'amato chi ama* [di Hippolito Baccusi] (p. 22).
Ospita un componimento di Molin: il madrigale *Questi gigli novelli* (p. 10).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione: R.240).

Gabrieli 1586 = DI ANDREA GABRIELI | ORGANISTA DELLA SERENISS. | Signoria di Venetia in S. Marco | IL SECONDO LIBRO | De Madrigali a Sei voci, Nova-|mente Ristampato. |CON PRIVILEGIO. || [Marca tipografica] || In Venetia Appresso Angelo Gardano || M.D.LXXXVI.

Volume in 4°, 6 fascicoli, di 22 pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la «TAVOLA DELLI MADRIGALI»: *Sonno diletto e caro* (p. 1), *Cinto m'havea* (p. 2), *Come vuoi tu ch'io viva* (p. 3), *Clori vuoi tu ch'io viva* (p. 3), *Clori à Damon dicea* (p. 4), *La bella pargoletta* (p. 5), *Se tu m'ami* (p. 6), *Se vuoi ch'io muoia* (p. 7), *Dolcissimo ben mio* (p. 8), *Donna cinta di ferro* (p. 9), *Vinca dunque il voler* (p. 10), *O soave al mio cor* (p. 11), *Quel dolce suono* (p. 12), *Hor ch'à noi torna* (p. 13), *Vieni flora gentil* (p. 14), *Com'esser può* (p. 15), *Mentre la bella Dori* (p. 16), *Non ti sdegnar* (p. 17), *Che piangi* (p. 18), *Tu vuoi lasso* (p. 19), *Per farmi amor* (p. 20), *Così di quanto* (p. 21), *Voi non volete* (p. 22). Il volume è una ristampa dell'edizione 1580 de *Il secondo libro de madrigali a sei voci.*
Ospita un madrigale di Molin: il madrigale *Che piangi alma e sospiri* (p. 18).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Casanatense di Roma (collocazione: MUS 198 3).

Gabrieli 1587 = DI ANDREA GABRIELI | ORGANISTA DELLA | SERENISSIMA | Signoria di Venetia | in S. Marco | IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI | A SEI VOCI. | Novamente Ristampato. |CON PRIVILEGIO. || [Marca tipografica] || In Venetia Appresso Angelo Gardano || M.D.LXXXVII.

Volume in 4°, 6 fascicoli, di 30 [1] pagine. A p. [31] è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGALI»: *Ringratio e lodo 'l ciel* (p. 1), *Amor rimanti* (p. 2), *Neve e rose* (p. 3), *Non mi pesa mio bene* (p. 4), *Da le Cimerie grote* (p. 5), *Quando dal mar* (p. 5), *Giravan quelle foglie* (p. 6), *O caso novo e strano* (p. 7), *Si potess'io morire* (p. 8), *Con che lusinghe* (p. 9), *Non ti sarò* (p. 10), *Volto di mill'e mille* (p. 11), *Amor mi strugge 'l cor* (p. 12), *Lasso amor mi trasporta* (p. 13), *Ma la lagrimosa pioggia* (p. 14), *Donna la vostra* (p. 15), *Ma in quel ch'al passo* (p. 15), *Quando nel cor* (p. 16), *S'all'amorose* (p. 17), *E questo fium'ogn'hor* (p. 18), *O dolci parolette* (p. 19), *Amor crudel infido* (p. 20), *Non pur quell'una* (p. 21), *Gli occhi sereni* (p. 22), *Gratie ch'a pochi il ciel* (p. 23), *E quei begli occhi* (p. 24), *Tu mi piagasti a morte* (p. 25), *Quand'io tall'hor* (p. 26), *Goda hor beato il Pò* (p. 27), *Questi come del ciel* (p. 28), *Chi chi li chi* (p. 29). Il volume è una ristampa dell'edizione 1574 de *Il primo libro de' madrigali a sei voci*.
Ospita tre madrigali di Molin: *Quando nel cor m'entrasti* (p. 16), *Tu mi piagasti a morte* (p. 25) e *Quand'io ta'lhor mi doglio* (p. 26).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione S. 152).

Marenzio 1587 = IL QVARTO LIBRO | DELLE VILLANELLE | A Tre Voci. | DI LVCA MARENTIO. | RACCOLTE PER ATTILIO GVUALTIERI | Nuovamente poste in luce. || [Marca tipografica] || IN VENETIA, | Presso Giacomo Vincenzi. 1587.

Volume in 8°, 2 fascicoli, di 45 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, firmata da Attilio Gualtieri e datata Roma 6 marzo 1587: «AL MOLTO ILLV- | ET REVERENDISSIMO SIGN. | Et Patron mio Colendissimo Monsig. | Annibale de Paulis |

MAESTRO DI CAMERA | Della Santità di Nostro Signore». Nel *verso* di p. 45 è conservata la «Tavola», con ordinamento alfabetico dei componimenti: *Ardono di Sicilia* (p. 9 [ma 10]), *Amor tu voi ch'io segua* (p. 34 [ma 36]), *Amatemi ben mio* (p. 40 [ma 42]), *Clori che col bel volto* (p. 13 [ma 14]), *Da voi mio ben mia vita* (p. 15 [ma 17]), *Fra le Ninfe, è fra Pastori* (p. 7 [ma 8]), *Filli ama Tirsi* (p. 11 [ma 12]), *Fan aspra guerra* (p. 42 [ma 44]), *Hor ch'esce fuor l'Aurora* (p. 32 [ma 34]), *I begl'occhi sereni* (p. 38 [ma 40]), *Le vaghe chiome d'oro* (p. 20 [ma 22]), *Mi vorrian lamentar* (p. 24 [ma 26]), *Mi parto ahi sorte ria* (p. 30 [ma 32]), *Mentre havrà Stelle il ciel* (p. 16 [ma 18]), *Novo Titio son io* (p. 8 [ma 9]), *Non so fuggir io più* (p. 28 [ma 30]), *Non m'è grave il morire* (p. 15 [ma 16]), *Occhi dolci e soavi* (p. 5 [ma 6]), *Piangea Filli* (p. 36 [ma 38]), *Qual'hor del mio bel Sol* (p. 1), *Stride il Lauro nel foco* (p. 3 [ma 4]), *Tuoni lampi saette* (p. 26 [ma 28]), *Tirsi nel cor si senre* [*sic*] (p. 10 [ma 11]), *Vivea da lacci sciolto* (p. 18 [ma 20]), *Voi me tenesti* [*sic*] (p. 22 [ma 24]).
Ospita una canzonetta di Molin: *Voi mi tenesti un tempo* (pp. 24-25).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare del Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (collocazione S. 404).

MASSAINO 1587 = IL TERZO LIBRO | DE MADRIGALI A CINQVE VOCI | DI TIBVRTIO MASSAINO, | Nuovamente Composto, & dato luce. [*sic*] || [Marca tipografica] || In Venetia Appresso Angelo Gardano | M.D.LXXXVII.

Volume in 4°, 5 fascicoli, di 21 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, firmata da Massaino e datata 20 luglio 1587: «ALL'ILLVSTRISISMO SIGNOR RIDOLFO GONZAGA | MARCHESE DI CASTIGLIONE | Et Prencipe del Sacro Imperio». Nel *verso* di p. 21 è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGALI»: *Ben venga il mio Pastore* (p. 1), *A Dio Lidia mia bella* (2 parte) (p. 2), *Pastor mio bel che fai* (p. 3), *Dhe vien'in quest'istante* (2 parte) (p. 4), *Riser le piaggie* (p. 5), *Non posso piu soffrir* (2 parte) (p. 6), *O vaghi miei pensieri* (p. 7), *Non crediate mia vita* (p. 8), *Se dormite, ella dorme* (p. 9), *A l'aura dolce che tu movi* (p. 10), *Però qual meraviglia* (p. 11), *Chi di me lieta* (p. 12), *Amanti, ò lieti amanti* (p. 13), *La pastorella mia* (p. 14), Tu *che vinci ogni cosa* (p. 15), *Tu mi piagasti a morte* (p. 16), *Segue egli la vittoria* (p. 17), *Amico hai vinto* (2 parte) (p. 18), *Fuggirò a l'apparir* (p. 19), *Così m'amaste voi* (p. 20), *Così dell'ardor mio* (2 parte) (p. 21).
Ospita due componimenti di Molin: il madrigale *La pastorella mia* (p. 14) e il madrigale *Tu mi piagasti a morte* (p. 16).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (collocazione M-1292, bobina di microfilm).

OROLOGIO 1589 = DI ALESSANDRO OROLOGIO | IL SECONDO LIBRO DE MADRI-|gali à Quattro, à Cinque, & à Sei voci. | Novamente composti & dati in luce. || [Marca tipografica] || DRESDÆ | Typis Elect. Saxoniæ, anno M.D.LXXXIX.

Volume in 8°, 6 fascicoli, di 21 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, firmata da Orologio e datata 1 maggio 1589: «SERENISSIMO AC ILLV-|STRISSIMO PRINCIPI ET DOMINO | DOMINO CHRISTIANO DVCI SAXONIÆ, SA-|cri Romani Imperij Archimarschalco & Electori, Landgravio Thurin-|giæ, Marchoni Misniæ, & Burggravio Magdeburgensi, Do-|minio suo clementissimo». Nel *verso* di p. 21 è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGALI»: *Baci soavi e cari* (p. 1), *Laura soave* (p. 2), *Lieto phebo del mar* (p. 3), *Gli occhi sereni* (p. 4), *Così leggiadre, e belle* (p. 5), *Occhi sereni* (p. 6), *Dentr'a un bagno* (p. 7), *Hor la spinge* (p. 8), *Cantiamo lieti* (p. 9), *Quando mia fera stella* (p. 10), *Mentre io mirava fiso* (p.

11), *Per la dolce, e si cara* (p. 12), *Fiamma d'amor* (p. 13), *Queta era l'aria* (p. 14), *O novella d'Amor* (p. 15), *Encomintio o sirena* (p. 16), *Io son ferito* (p. 17), *Come havrà vita Amor* (p. 18), *Nelle guantie leggiadre* (p. 19), *Candide più che cigno* (p. 20), *Omnia vincit Amor* (p. 21).
Ospita le terzine di un sonetto di Molin (n. 69): *Queta era l'aria* (p. 13)
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (collocazione o-121, bobina di microfilm).

OROLOGIO 1595 = DI ALESSANDRO | OROLOGIO | IL SECONDO LIBRO | De Madrigali à Cinque voci, | Novamente Composti & dati in luce. || [Marca tipografica] || Venetia, Appresso Angelo Gardano. | M. D. LXXXXV.

Volume in 8°, 5 fascicoli, di 21 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria firmata da Orologio, datata 29 settembre 1595: «ALL'ILLVSTRISSIMO | ET ECCELLENTISS: PRENCIPE | MAVRITIO LANTGRAVIO D'HASSIA, | Conte di Catzenelnbogen, Dietz, | Zigenhain, & Nidda, &c. | Mio padrone & Signor sempre Colendissimo». Nel verso di p. 21 è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGALI»: *Musica, è lo mio core* (p. 1), *Scherzando l'aura intorno* (p. 2), *Amorosetto Neo* (p. 3), *Pianta gentil* (p. 4), *Ninfe leggiadre* (p. 5), *Hor la spinge hor ritiene* (p. 6), *Quanto felici sete* (p. 7), *O quanto v'ingannate* (p. 8), *Mentr'io mirava fiso* (p. 9), *Queta era l'aria* (p. 10), *Quest'ordì il laccio* (p. 11), *A voi e non ad altra* (p. 12), *Mentre di gioia* (p. 13), *Com'havrà vita amor* (p. 14), *Hor che soave l'aura* (p. 15), *Se mi tenete 'l core* (p. 16), *Cantiamo lieti* (p. 17), *Per la si dolce* (p. 18), *Quando mia fera stella* (p. 19), *Vaghe Ninfe e Pastori* (pp. 20-21).
Ospita le terzine di un sonetto di Molin (n. 69): *Queta era l'aria* (p. 10).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Marciana di Venezia (collocazione MUSICA 1279).

***PARADISO* 1596** = *PARADISO MVISCALE* | DI MADRIGALI | ET CANZONI A CINQVE VOCI | DI DIVERSI ECCELLENTISSIMI | AVTORI | *Novamente Raccolti da P. Phalesio et posti in luce.* || [Marca tipografica] || IN ANVERSA | Nella Stamperia di Pietro Phalesio. | M.D.XCVI.

Volume in 8°, 5 fascicoli, 45 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria, datata 5 gennaio 1596: «AL MOLTO MAG[CO] SIGNORE | MIO OSS. IL BALTASSARO DE SMIDT». Nel *verso* di p. 45 è conservata la «TAVOLA», con ordinamento alfabetico dei componimenti: *Amor sei bei rubini* – Felice Anerio (p. 1), *Aurora* – Lelio Bertani (p. 5), *Aventuroso piu* – Gio. Maria Nanino (p. 27), *A questo tuo famoso* – Anibal Stabile (p. 30), *Amantio* [*sic*] *lieti amanti* – Tiburtio Massaino (p. 41), *Baci e ribascia* – Luca Marenzio (p. 12), *Ben e ragion* – Benedetto Palavicino (p. 33), *Bene mio tu m'hai* – Gioseppo Calmo (p. 45), *Con che soavita* – Benedetto Palavicino (p. 2), *Chiari cristalli* e *Il Ciel* (seconda parte) – Anibal Stabile (p. 22), *Clori gentil* – Annibale Zoilo (p. 37), *Coppia di donne altera* – Luca Marenzio (p. 40), *Copre madonna* – Paolo Virchi (p. 42), *Dolce mia Pastorella* – Hippolito Baccusi (p. 8), *Donna la bella mano* – Rugier Giovanelli (p. 28), *Donna gentil* – Gio. Maria Nanino (p. 32), *Da vaga e perle* – Gio. Maria Nanino (p. 36), *Da questa* – Felice Anetio (p. 38), *Era tranquilli* – Paolo Masnelli (p. 17), *Fra le dorate chiome* – Giaches de Vvert (p. 39), *Gelo ha Madonna* – Gio. de Macque (p. 9), *Io son ferito ahi lasso* – P. Aloisii Prenestini (p. 3), *La dove par ch'ogni* – Gio. Maria Nanino (p. 4), *La* [*sic*] *belle guancie* – Giulio eremita (p. 16), *L'ardente sacra* – Gio. Battista Richaldi (p. 25), *Lucenti rai del Sole* – Stefano Nascimbeni (p. 43), *Mentre che la* – Hercole Pasquini (p. 18), *Mentre Tirsi gentil* – Paolo Bellasio (p. 24), *Nov'herbe* e *Poi che* (seconda parte) – Pietro Philippi (p. 10), *Nei i vostri dolci baci*

– Gio. de Macque (p. 19), *Non sia nessun* – Cornelio Verdonch (p. 35), *Opra la bella tua* e *O che* (seconda parte) – Gia. Gastoldi (pp. 14-15), *Pastorella gratiosella* – Oratio Vecchi (p. 13), *Poi ch'el tuo nodo* – Gio. Maria Nanino (p. 34), *Quel dolcissimo* e *E s'indi* (seconda parte) – Paolo Bellasio (p. 20), *Quelle rose* – Felice Anerio (p. 26), *Qual preso* – Hippolito Baccusi (p. 29), *Rive fontani* – Luca Marenzio (p. 6), *Tu mi pregasti* – Filippo de Monte (p. 31), *Taci* – Antonio Orlandini (p. 44), *Vassene il chiaro core* – Nicolò Peruue (p. 7).
Ospita un madrigale di Molin: *Tu mi piegasti* (p. 31).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (collocazione 1596/10, bobina di microfilm).

RUFFOLO 1589 = DI LVCRETIO RVFFOLO |IL PRIMO LIBRO | DI MADRIGALI | A Cinque Voci. | Novamente Composti, & dati in luce. | | [Marca tipografica] | | IN VENETIA, | Appresso Giacomo Vincenti. 1598.

Volume in 8°, 5 parti, di 21 pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria firmata dal compositore, datata 15 giugno 1598: «ALL'ILLVSTRISS.M ET ECCELL.MO | SIGNOR E PATRON MIO SEMPRE | COLENDISS. IL SIG. FERANDO GONZAGA | Prencipe di Molfetta, & Signor di Gustalla». A p. 21 è conservata la «TAVOLA DELLI MADRIGALI»: *Giacea la bella Armilla* (p. 1), *Era l'aria tranquilla* (2 parte) (p. 2), *Caro dolce mio ben* (p. 3), *Al tuo vago pallore* (p. 4), *Chi l'armonia del cielo* (p. 5), *Due man candide* (p. 6), *Quando la donna mia* (p. 7), *Leggiadro mio pastor* (p. 8), *Vaneggio ode pur vero* (p. 9), *Questi gigli novelli* (p. 10), *Ardo misera me* (p. 11), *Arda pur sempre o mora* (p. 12), *D'una terrena stella* (p. 13), *Quando la bell'aurora* (p. 14), *All'hor si vede* (2 parte) (p. 15), *Onde con un sospiro* (3 parte) (p. 16), *Con pietà vi rimiro* (p. 17), *Se 'l pensier che mi strugge* (p. 18), *Dhe non chinar* (p. 19), *Porto in mezzo* (p. 20), *Veggio il dolce mio* (p. 21).
Ospita un componimento di Molin: *Questi gigli novelli* (p. 10).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Marciana di Venezia (collocazione MUSICA 1277).

BIFFI 1598 = DI GIOSEFFO BIFFI | DA CESENA | MAESTRO DI CAPELLA | DELL'ILLVSITRISSIMO ET | REVERENDISS. SIGNOR | Cardinal Andrea Battorio | MADRIGALI A CINQVE VOCI. | Con duoi Soprani. | | [Marca tipografica] | | IN MILANO | | Per Agostino Tradato. M.D. XCVIII. | Con licenza de' Superiori.

Volume in 8°, 5 parti, di 21 [1] pagine. Nel *verso* del frontespizio segue la dedicatoria firmata dal compositore, datata Milano 20 ottobre 1598: «AL SER.MO DVCA | DI MANTOA, ET | MONFERRATO, &c.». Nel *verso* di p. 21 è conservata la «TAVOLA»: *Chi mi ritenne in vita* (p. 1), *Amore delle mie lagrime* (p. 2), *Tigre mia se ti pesa* (p. 3), *Io ardo, e l'ardor mio* (p. 4), *Vaghe Ninfe del Po'* (p. 5), *O cari labri anzi rubini eletti* (p. 6), *L'altr'hier à la Fontana trovai la mia Fiammetta* (p. 7), *La semplicetta Silva pietosa del mio male* (p. 8), *Ne l'Api d'alcun fiore* (p. 9), *Che piangi* (p. 10), *Io qui rimasi solo* (p. 11), *O Primavera gioventù de l'anno* (p. 12), *Emilia mia gentile* (p. 13), *Perché non deggio del mio mal gioire* (p. 14), *Dolce mio foco, e dolci mie ferite* (p. 15), *Nel bel fiorito Maggio* (p. 16), *Amanti, o lieti amanti* (p. 17), *Altro non è il mio Amor che Lidia mia* (p. 18), *Cinta mia dolce cara* (p. 19), *Questi gigli novelli* (p. 20), *Se per più non morir, morir desio* (p. 21).
Ospita un madrigale di Molin: *Questi gigli novelli* (p. 20).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Marciana di Venezia (collocazione MUSICA 01290).

La tradizione Sette-Ottocentesca[31]

Gobbi 1709 = SCELTA | DI SONETTI, | E CANZONI | De' più eccellenti Rimatori d'ogni Secolo | | [Marca tipografica] | | Parte seconda, che contiene | i Rimatori | del 1550 fino al 1600. | e del 1600. | In Bologna 1709. Per Costantino Pisarri, sotto le Scuole. | Con licenza de' Superiori.

Volume in 8°, di complessive 445 [3] pagine. L'edizione è a cura di Agostino Gobbi. Ospita tre sonetti di Molin: *S'io fossi stato accorto il d' primiero* (p. 100); *Se tu mi dessi Amor tanto d'ardire* (p. 100) e *Fatto son d'animal sacro e gentile* (p. 101).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana di Milano (collocazione: L.P.1058).

Caro 1728 = L' | ENEIDE | DI | VIRGILIO | *DEL COMMENDATORE* | ANNIBAL CARO | *Con la giunta delle sue Rime, notabilmente accresciute,* | *e la Commedia degli Straccioni* | ALLA CONTESSA | EMILIA TRIVELLI | POMPEI | | [Marca tipografica] | | IN VERONA, MDCCXXVIII. | Per Pierantonio Berno Stampatore, e Librajo nella Via de' Lioni | *CON LICENZA DE' SUPERIORI.*

Volume in 12°, di complessive [10], 443, [1] pagine. Si noti che il volume si compone di due parti distinte, con numerazione autonoma: «DELL'ENEIDE | DI VIRGILIO | del Commendatore Annibal Caro» (pp. 1-151) e, a seguire, le «RIME | DEL COMMENDATORE | ANNIBAL CARO» (pp. 1-40) e per concludere la «GLI | STRACCIONI | COMMEDIA | *DEL COMMENDATORE* | ANNIBAL CARO» (pp. 1-32).
Ospita una canzone di Molin erroneamente attribuita a Annibale Caro: *Ahi, come pronta e lieve* (pp. 37-38).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (collocazione: MAGL.14.6.237).

Antonini 1732 = *Rime de' più illustri poeti italiani scelte dall'abbate [Annibale] Antonini. Parte prima*, Parigi, Musier, 1732.[32]

È ospitato il sonetto di Molin *Se sospirando il vostro fero orgoglio* (p. 79).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Sormani di Milano (collocazione: π^2 A-2B^6).

---

[31] A questa si accenna solo brevemente in quanto verosimilmente *descripta* da *Rime* 1573.
[32] Segnalo, causa emergenza sanitaria, di non aver avuto modo di verificare l'esatta fisionomia tipografica del frontespizio.

VENIER 1751 = RIME | DI | DOMENICO VENIERO | SENATORE VINIZIANO | Raccolte ora per la prima volta ed illustrate | DALL'AB. PIERANTONIO SERASSI | ACCADEMICO ECCITATO. | *S'aggiungono alcune poesie di Maffeo, e Luigi Venieri, Nipoti dell'Autore.* || [Marca tipografica] || IN BERGAMO MDCCLI. | Appresso PIETRO LANCELLOTTO | *CON LICENZA DE' SUPERIORI.*

Volume in 8°, di complessive XVI, XLVIII, 200 pagine. L'edizione è a cura di Pierantonio Serassi. Ospita tre sonetti di Molin: *Venier, s'or vi da 'l ciel benigno in sorte* (p. 78), *Per far del buon Venier preda sicura* (p. 113) e *Quest'amorosa in me febbre sì lenta* (p. 113).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (collocazione: RIN.V.105).

CARO 1757 = RIME | *DEL COMMENDATORE* | ANNIBAL CARO | EDIZIONE NOVISSIMA | Accresciuta di molte altre Rime non più stampate, | e di varie annotazioni oltre la Prefazione arricchita | da un Accademico Ipocondriaco. | SI AGGIUNGE IN FINE DELLOS TESSO AUTORE | LA COMMEDIA | DEGLI STRACCIONI. | *Ripurgata da infiniti errori, che nell'altre edizioni | eran corsi.* || [Marca tipografica] || IN VENEZIA, | MDCCLVII | Nella Stamperia Remondini. | CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO.

Volume in 8°, di complessive XX, 214, [2] pagine. Ospita alle pp. III-XIV la «PREFAZIONE | DEL NUOVO EDITORE», alle pp. XV-XVIII la dedicatoria, datata 1 maggio 1568 e firmata da Gio. Battista Caro, «ALL'ILLUSTRISS. ED ECCELLENTISS. SIGN. | ALESSANDRO | FARNESE | Principe di Parma, e di Piacenza», a p. XIX il sonetto *O del gran nome, e più dell'empio impero* di Gio. Battista Caro dedicato a Alessandro Farnese e a p. XX è ospitata la dichiarazione di licenza dei Riformatori di Padova, datata 21 maggio 1751. Quindi seguono le *Rime* (pp. 1-128) e *Gli Straccioni* (pp. 129-214).
Ospita una canzone di Molin con erronea attribuzione a Caro: *Ahi, come pronta, e lieve* (pp. 113-116).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (collocazione: MAGL.60.7.242).

CARO 1757b = RIME | DEL COMMENDATORE | ANNIBAL CARO | RIVISTE, CORRETTE, ED ACCRESCIUTE | Come nel seguente Proemio si dimostra.| Si aggiunge la COMMEDIA dello stesso Autore | *INTITOLATA* | GLI STRACCIONI || [Marca tipografica] || IN VENEZIA | MDCCLVII | PER GIAMBATTISTA NOVELLI. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO.*

Volume in 8°, di complessive XX, 231, [1] pagine. Ospita alle pp. vii-x il «PROEMIO | DELLO STAMPATORE | A' LETTORI», alle pp. xi-xv la «DEDICAZIONE ANTICA | ALL'ILLUSTRISS. ED ECCELLENTISS. SIGN. | ALESSANDRO | FARNESE | PRINCIPE DI PARMA, E DI PIACENZA» datata Roma 1 maggio 1568 e firmata da Gio. Battista Caro, a p. xvi il sonetto *O del gran nome, e più dell'empio impero* di Gio. Battista Caro dedicato a Alessandro Farnese. Quindi seguono le «RIME | DEL COMMENDATORE |

ANNIBAL CARO» (pp. 1-135), la «TAVOLA | DELLE COMPOSIZIONI | DEL COMMENDATORE | ANNIABL CARO» (pp. 136-142) e «GLI STRACCIONI | COMMEDIA | DEL COMMENDATORE | ANNIBAL CARO» (pp. 143-231) e l'*Errata corrige* ([p. 232]).
Ospita una canzone di Molin con erronea attribuzione a Caro: *Ahi, come pronta, e lieve* (pp. 121-124), dichiaratamente attinto da RIME CREM1560.
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (collocazione: NENC.2.3.4.57).

RIME SPIRITUALI 1765 = RIME | DI | PENTIMENTO SPIRITUALE | DE' PIU CELEBRI AUTORI | ANTICHI, E MODERNI. | | [Marca tipografica] | | IN BERGAMO. MDCCLXV. | PRESSO FRANCESCO LOCATELLI. | *CON LICENZA DE' SUPERIORI.*

Volume in 8°, di complessive XVI, 119, [1] pagine. Alle pp. [V-VIII] è conservata la dedicatoria, firmata dal curatore Giuseppe Rigamenti, a Bergamo in data 20 aprile 1765: «AL NOBILE, | *E REVERENDISSIMO SIGNORE* | CONTE FRANCESCO BRESCIANI | Canonico della Cattedrale di Bergamo». Segue, alle pp. IX-XVI, la «PREFAZIONE», e quindi le «RIME | DI PENTIMENTO SPIRITUALE» (pp. 1-108). Concludono il volume l'«INDICE DE' SONETTI» (pp. 109-112), l'«INDICE | DELLE CANZONI | ED ALTRI COMPONIMENTI» (pp. 113-114), l'«INDICE | DE' POETI» (pp. 115-118). A p. 119 è trascritta la licenza di stampa, approvata dai Riformatori di Padova il 16 febbraio 1764. Fra gli autori del XVI secolo, segnalo la presenza tra gli altri di Tibaldeo (pp. 3-5), Ariosto (p. 7), Guidiccioni (p. 7), Delfino (p. 8), Malipiero (pp. 8-9), Molza (pp. 9-10), Besalio (p. 10), Aretino (p. 13), Bembo (p. 14), Stampa (p. 16), Nannini (p. 17), Parabosco (p. 18), Dolce (p. 19), Corso (p. 20), Marmitta (p. 22), Alamanni (p. 22), Cassola (p. 23), Colonna (p. 23), Tansillo (p. 24), Della Casa (pp. 26-31), Bernardo Tasso (pp. 31-45), Cappello (p. 51-57), Caro (p. 58), Rota (p. 59), Magno (p. 66), Torquato Tasso (p. 66), Marino (p. 70), Giustinian (p. 70).
Ospita una sestina di Molin: *Signor, senza misura e senza tempo* (pp. 11-12).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Marciana di Venezia (collocazione: MISC 4262.003).

RUBBI 1788 = LIRICI | VENEZIANI | DEL SECOLO XVI | | [Marca tipografica] | | VENEZIA MDCCLXXVIII | *PRESSO ANTONIO ZATTA E FIGLI* | *Con Licenza de Superiori e Privilegio.*

Volume in 8°, di complessive [8], 328 pagine; il volume consiste nel tomo XXXII del «Parnaso Italiano». L'edizione è a cura di Andrea Rubbi, come si ricava dalla dedicatoria (pp. 5-6) a cui segue la licenza dei Riformatori di Padova del 12 luglio 1781 (p. 7).
Ospita due componimenti di Molin: il sonetto *Ahi memoria crudel come m'ancidi* (p. 91) e *la stanza Amor, che di costei la fama intese* (p. 92).
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Marciana di Venezia (collocazione: C 101C 245).

GIRONI 1808 = RACCOLTA | DI | LIRICI ITALIANI | DALL'ORIGINE DELLA LINGUA | SINO AL SECOLO XVIII. | COMPILATA | DA | ROBUSTIANO GIRONI. || [Marca tipografica] || MILANO | Dalla Società Tipografica DE' CLASSICI ITALIANI, | contrada di s. Margherita, N° 1118. | ANNO 1808.

Volume in 8°, di complessive XXX, [3], 294, [2] pagine. L'edizione è a cura di Robustiano Gironi, come si ricava dall'intervento a suo nome (pp. V-XXXVII), preceduto dalla premessa della Società tipografica de' classici italiani (pp. III-IV).
Ospita una canzone di Molin, attribuita impropriamente a Annibale Caro: *Ahi, come pronta e lieve* (pp. 88-90).
Per la descrizione mi sono servita di uno dei due esemplari della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (collocazione: MAGL.1.3.116; per l'altro si cerchi PALAT.2.3.3.8).

TRUCCHI 1847= POESIE ITALIANE | INEDITE | DI DUGENTO AUTORI | DALL'ORIGINE DELLA LINGUA | INFINO AL SECOLO DECIMOSETTIMO | RACCOLTE E ILLUSTRATE | DA FRANCESCO TRUCCHI | SOCIO DI VARIE ACCADEMIE || VOL. III || PRATO. | PER RANIERI GUASTI | 1847.

Volume in 4°, di complessive 401 pagine. L'edizione è a cura di Francesco Trucchi e manca di introduzioni o dedicatorie.
Ospita una canzone di Molin: *Ahi, come pronta e lieve* (pp. 315-318), dichiaratamente *descripta* da ms. Magl. VII 1185, Biblioteca Nazionale Centrale**.**
Per la descrizione mi sono servita dell'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (collocazione: MAGL.3.4.422.3).

DA FINE OTTOCENTO AD OGGI

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, gli studi di Elisa Greggio e Antonio Pilot favorirono una progressiva riscoperta della scrittura di Molin. Assente dalle principali antologie ottocentesche e novecentesche dedicate alla lirica del XVI secolo, il poeta venne invece incluso nella recente raccolta:[33]

ANSELMI 2004 = *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia di Petrarca*, a cura di Gian Mario Anselmi, Milano, BUR, 2004, che riporta i sonetti *Fugge e scendendo va di giorno in giorno* (pp. 665-666) e *Molt'anni errando ho già trascorso in questa* (pp. 667-668), nella sezione *Petrarchismo veneto dopo il Bembo*, a cura di Paolo Zaja, pp. 645-696.

[33] Risulta assente dalla *Antologia della lirica veneziana*, a cura di A. Pilot, edita per i tipi veneziani di Giusto Fuga nel 1913, e dalla serie *Quattro secoli di vita veneziana*, a cura di G. A. Quarti, pubblicata a Milano nel 1941 per Enrico Gualdoni, in quanto dedicate solo alla poesia dialettale.

Per la tradizione novecentesca di Molin, si dovrà considerare pure la canzone moliniana *Ahi, come pronta e lieve*, impropriamente attribuita a Annibale Caro:[34]

JACOMUZZI 1974 = *Opere di Annibal Caro*, a cura di S. Jacomuzzi, Torino, UTET, 1974 (la canzone è ospitata alle pp. 370-372);

FERRONI 1978 = *Poesia italiana del Cinquecento*, a cura di G. Ferroni, Milano, Garzanti Editore, 1978 (la canzone è a pp. 94-96).

[34] Per la questione cfr. le pp. 425-430.

APPENDICE 1.

PROSPETTO DELLA TRADIZIONE

N°	TRADIZIONE MANOSCRITTA	CINQUECENTINE LETTERARIE	CINQUECENTINE MUSICALI	STAMPE SUCCESSIVE
SON. 3	ms. A ms. P			GOBBI 1709
SON. 10	ms. P		DI MONTE 1580c	GOBBI 1709
SON. 14			PORDENON 1578 DI MONTE 1580c	
SON. 20				ANTONINI 1732
SON. 25			MASSAINO 1578 DI MONTE 1580c	
SON. 27			DI MONTE 1581b	
SON. 57	ms. T			
SON. 59				RUBBI 1788
SON. 60			DI MONTE 1580c	
SON. 69			BIANCHI 1582 OROLOGIO 1589 OROLOGIO 1595	
SON. 75	ms. C_1			
SON. 76	ms. C_1 ms. C_2			
SON. 77	ms. C_1			
SON. 78	ms. C_1			
SON. 79	ms. C_1 ms. C_2			
SON. 82	ms. C_1			
CANZ. 84	ms. G			
BALL. 92			DI MONTE 1580a	
CANZONETTA 96			MASSAINO 1578	
CANZONETTA 98			DALLA CASA 1574 MASSAINO 1578 DI MONTE 1584 MARENZIO 1587	
MADR. 106			PORDENON 1578 SORIANO 1581 DI MONTE 1581b BASSANO 1585 RUFFOLO 1589 BIFFI 1598	
BALL. 107			GABRIELI 1574 (oggi GABRIELI *Madrigali a sei voci* n. 16) DI MONTE 1581b GABRIELI 1587	

MADR. 108	ms. SANT Hs 2430 IV.3 (Nr. 17) della Santini-Bibliothek di Münster		GABRIELI 1580 (oggi DE SANTIS 2001 n. XVII [103], p. 68) DI MONTE 1581b GABRIELI 1586	
BALL. 109			DALLA CASA 1574	
BALL. 110			DI MONTE 1580b	
MADR. 111			DI MONTE 1580b	
MADR. 112			DI MONTE 1580b	
SON. 113	ms. O		DI MONTE 1580b	
MADR. 114			DI MONTE 1580c DALLA CASA 1574 MASSAINO 1587	
BALL. 115			DI MONTE 1577 DI MONTE 1580b	
MADR. 117	Ms. Musikabteilung (D-HVs), Kestner No. 53 (Nr. 10) presso Stadtbibliothek Hannover		DI MONTE 1581a	
MADR. 119			DI MONTE 1580b	
MADR. 120	ms. O		GABRIELI 1574 (oggi GABRIELI *Madrigali a sei voci* n. 15) PORDENON 1580 DI MONTE 1581b GABRIELI 1587 MASSAINO 1587 *Paradiso musicale* 1596	
MADR. 121			DI MONTE 1580b	
MADR. 122			GABRIELI 1574 (oggi GABRIELI *Madrigali a sei voci* n. 12) DI MONTE 1580b GABRIELI 1587	
MADR. 123			DI MONTE 1580b	
MADR. 125			DALLA CASA 1574 DRAGONI 1575 MASSAINO 1578 DI MONTE 1580a AGOSTINI 1581 BORTOLOSSI 1584 MOSTO 1584	
MADR. 126			DALLA CASA 1574 DI MONTE 1580c	

MADR. 127			PORTINARO 1563 MOLINO 1568 DALLA CASA 1574 DI MONTE 1581b	
STANZA 128				RUBBI 1788
CANZ. 142	ms. B ms. F ms. M ms. M_1 ms. T ms. R ms. L	RIME CREM1560 RIME GE1579		CARO 1728 CARO 1757 CARO 1757b GIRONI 1808 TRUCCHI 1847
CANZ. 152	ms. F ms. L			
SON. 155	ms. V_3			
SON. 159		RIME GE1573 RIME GE1582		
SON. 173		*SPILIMBERGO* 1561		
SON. 182				GOBBI 1709
SON. 183	ms. L ms. V			
CANZ. 197	ms. F			
SEST. 198				RIME SPIRITUALI 1765
SON. 218				VENIER 1751
SON. 233				VENIER 1751
SON. 234	ms. C_1			
SON. 243	ms. C_1			
SON. 244		*SPILIMBERGO* 1561		
SON. 250				VENIER 1751
SON. 251	ms. H			

Il prospetto, fotografando in maniera sintetica la tradizione delle *Rime* di Molin, permette di evidenziare agilmente quali componimenti abbiano goduto di una maggiore o minore fortuna testuale, mette in luce la pressoché assenza di componimenti moliniani nelle *Rime di diversi* cinquecentesche, e suggerisce che gran parte della tradizione settecento-ottocentesca sia verosimilmente autonoma rispetto a manoscritti del XVI secolo, guardando piuttosto alla *princeps* del 1573.

APPENDICE 2.

MAPPATURA DEGLI ESEMPLARI DI *RIME* 1573[35]

VAR. A

Biblioteca e segnatura	Var. A		Eventuale nota di possesso[36]
	Num. Corretta	Num. Scorretta	
BOLOGNA - Biblioteca dell'Archiginnasio 8. T. V. 11 op. 2		X	Fondo di provenienza: Antonio Magnani
BRESCIA - Biblioteca dannunziana PRI.Giglio.CXI.36	X		Eugenio Zuccari
LEIPZIG (GE) - Universitätsbibliothek Leipzig - Bibliotheca Albertina (Lit.ital.4107)	X		
LONDON (UK) - British Library (Humanities and Social Sciences, St Pancras Reading Rooms, 241.d.27)	X		
MANCHESTER (UK) - Manchester University JRL SC9473A	X		
MILANO - Biblioteca Sormani VET.FNVET.156		X	
MODENA - Biblioteca estense universitaria E 070 E 064	X		Sul frontespizio è conservata la nota di possesso manoscritta: «Congregationis S. Caroli»
NOTRE DAME (USA) - Hesburgh Library – University of Notre Dame Rare Small PQ 4630.M5 R56 1573	X		
ORVIETO - Nuova biblioteca pubblica Luigi Fumi 6873 scaffale 13-73b	X		Donazione di Domenico Tordi [1857-1933]
PARIS (FR) - Bibliothèque Nationale de France 8-BL-6233		X	
PISA - Biblioteca Universitaria MISC. 835. 2	X		Sul contropiatto anteriore si legge: «raccolta fatta da Francesco degli Albizi nel 1769».
ROMA - Fondazione Primoli PRAZ Antiq.29.J	X		Donazione di Mario Praz [1869-1982]
WASHINGTON (USA) - Folger Shakespeare Library PQ4630 .M5 Cage		X	Sul frontespizio si legge: «Ex libris Jacobj Manzoni [1816-1889]
WIEN (AU) - Biblioteca Nazionale Austriaca 38.G.73		X	
VENEZIA - Biblioteca Correr I 1877		X	

[35] All'appello, non essendo stato possibile procedere con una presa di visione diretta né (in alcuni casi) mettersi in contatto con i bibliotecari responsabili, mancano gli esemplari di Avellino, Baltimora, Berlino (andato perduto), Bologna (San Francesco), Osimo, San Pietroburgo, Toronto, Treviso (Seminario vescovile).
[36] Nel caso in cui non siano presenti indicazioni di possesso o provenienza si è lasciata la casella vuota.

VAR. B

Biblioteca e segnatura	Var. B		Eventuale nota di possesso
	Num. Corretta	Num. Scorretta	
AIX-EN-PROVENCE (FR) - Bibliothèque Méjanes C. 3075, 1	X		L'esemplare è appartenuto al marchese di Méjanes che sul frontespizio ha appuntato: «10 s[ols] brett lib[raire] de // grenoble mars 1782 // cat[alogue] de floncel n° 3587 // vide quadrio tome 2 p. 250 // les poesies de jacques // zane qui sont reliees a // la fin du volume n'etaient // pas dans la belle collection // de M. de Floncel». Il volume è appartenuto, in precedenza, al marchese d'Aubais Charles de Bachi, che ha impresso il proprio ex-libris sul foglio di guardia.
ALESSANDRIA (Monferrato) - Seminario vescovile di Casale BISEM 8093'	X		A c. 2*r* legge «Avuto in dono dal signor Prevosto Brusati». Sul foglio di guardia posteriore: «Possidet hunc librum nottarius Franciscus Antonius Zorda loci Castrinovetti Lumellorum die decima tertia mensis iunii 1750».
ANCONA - Biblioteca comunale Planettiana CONV 20931	X		A c. Q8*v* presenta un disegno che ricalca la marca tipografica firmata da fra Francesco Fanti. L'edizione fa parte del fondo dei Conventi soppressi di Jesi. Nel frontespizio si legge: «Librariae Conventus Aesij Carm[elitano]rum ad usum patris Pauli Leonis Romani eiusdem convenus filij».
BERGAMO - Biblioteca civica Angelo Mai Cinq. 2.527		X	
BERGAMO - Biblioteca del Clero di S. Alessandro in Colonna BDC.T.6.374		X	
BOLOGNA - Biblioteca dell'Archiginnasio 8. T. V. 02	X		Nel *recto* del frontespizio è conservata una nota di possesso cancellata e non più leggibile. Fondo di provenienza: Antonio Magnani.
BOLOGNA - Biblioteca del Museo della Musica Fondo Villa 1331		X	Sul taglio superiore è riportato a inchiostro «Rime del Molini». Fondo di provenienza: Adele e Giovanni Villa
BOLOGNA - Casa Carducci 4.d.269		X	Sul frontespizio è riportato, e cancellato, il nome di «Sebastianus à Lucca». Il nome «Sebastianus», di uguale mano, è riproposto sul verso della carta. Sul taglio inferiore è riportato a inchiostro «Rime del Molino.». Di mano carducciana, sulla controguardia ant. si legge la seguente nota a lapis: «1111 / £ 2» «2 dec. | (18)77 BOL[37]. | ln. 1. 20»
CAMBRIDGE (MA, USA) - Houghton Library IC5 M7345 573r	X		
CHICAGO (IL, USA) - Newberry Library PQ4630.M58A17 1573		X	
CITTÀ DEL VATICANO - Biblioteca Apostolica Vaticana De Luca. V. 40601 Ferr. V. 1915	X X		Nota di possesso in calce al frontespizio: «di Pietro Guadagnoli»
COLLEGE PARK (MD, USA) - Hornbake Library, University of Maryland	X		

[37] Il catalogo manoscritto della Biblioteca di Casa Carducci intende l'abbreviazione come *DA*, interpretandola come l'indicazione del luogo d'acquisto (Libreria Romagnoli Dall'Acqua). Personalmente a me è sembrato di leggere chiaramente *BOL*, abbreviazione per la città di Bologna, ammissibile nell'uso carducciano.

PQ4630.M5 R56 1573			
COSENZA - Biblioteca Civica RARI A 1774	X		
FERRARA - Biblioteca comunale Ariostea Caretti Rari B 0012		X	Sul frontespizio si legge il nome di Antonio di Bragi
FIRENZE - Biblioteca Nazionale Centrale PALAT.12.2.2.10	X		Sul frontespizio c'è il timbro a secco della Biblioteca Palatina (inglobata nella Magliabechiana nel 1861) e ad inchiostro quello della Nazionale (datato 1872).
FROSINONE - Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino ANT 1B.III 24	X		Sul controp. ant.: ex libris di Claudio Buzzoni
GENÈVE (CH) - Fondation Barbier Mueller MOLI 1	X		Sul controp. ant. è riportato un nome cancellato ed illegibile. Ex-libris barrato sul primo foglio di guardia Ad usum Leogarii Sedacchini; timbro della Bibliothèque municipale di Montauban sul titolo e sull'ultimo foglio.
LUCCA - Biblioteca Statale E. VI.d.31	X		
LUGANO (CH) - Biblioteca Cantonale LGC 19 K 21	X		Sul front. timbro a inchiostro dell'Archivio di Stato del Canton Ticino, ricoperto dal timbro della Biblioteca cantonale di Lugano (sic). Nella parte finale "errori di stampa" ci sono delle note a matita (recenti) e ho trovato inserito un foglietto con annotazioni, di medesima mano, che riguardano un confronto con l'edizione conservata alla Biblioteca universitaria di Pavia.
MANCHESTER (UK) - Manchester University JRL Bullock 1330	X		Note di possesso: Walter L. Bullock
MANTOVA - Biblioteca comunale Teresiana c.II.46	X		Sul frontespizio presenta un timbro tondo che legge «MONASTERII S. BENEDECTI», dettaglio che rivela la provenienza dal monastero di S. Benedetto di Polirone (San Benedetto Po – MT)
MILANO - Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana Triv. L 1032		X	Con la seguente indicazione manoscritta di anonimo sul frontespizio: «d'ultimo sonetto di Domenico Veniero posto dopo il registro suol mancar in quasi tutti gli esemplari di queste rime, che sono di qualche rarità».
MILANO - Biblioteca Sormani VET.F VET.156.-1		X	
NEW HAVEN (CT, USA) - Yale University Library BEINECKE Hd22 462	X		Nota di possesso: Guido Mazzoni
ORVIETO - Nuova biblioteca pubblica Luigi Fumi 6873 scaffale 13-73b	X		
OXFORD (UK) - All Souls College Library 17.21		X	L'esemplare proviene dal fondo Christopher Codrington della biblioteca.
PADOVA - Biblioteca del Seminario vescovile 500.ROSSA.SUP.E.2.-42 500.ROSSA.SUP.APP-1.4.-11	X	X	Per 500.ROSSA.SUP.E.2.-42: Sulla controg. ant. nota di poss: Ex legato Aloysii Mussato
PADOVA - Biblioteca Beato Pellegrino ANT.A.XVI.-36	X		
PADOVA - Biblioteca Universitaria 55.a.132	X		Sul front. timbro della Repubblica Veneta.
PADOVA - Biblioteca Civica F.958	X		
PAVIA - Biblioteca Universitaria 142/3. A 17	X		
PERUGIA - Biblioteca comunale Augusta ANT I.N 106	X		
ROMA - Biblioteca Angelica RR.3.77		X	Sul frontespizio si legge: «Horatij Passionei Urbinatis 157» ed il timbro di possesso del Cardinale Domenico Passionei

ROMA - Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana CORS 130 A 19	X		
ROMA - Biblioteca Nazionale Centrale 6.23.G.40		X	Nota di possesso: Luigi Valenti Gonzaga [card. 1725-1808]
ROMA - Biblioteca Universitaria Alessandrina N b 179		X	Fondo Urbinate
TRENTO - Biblioteca comunale t-G 2 k 377	X		Al contropiatto anteriore è incollato l'ex libris dell'abate Baldassarre de Martini, mentre al dorso è manoscritta una vecchia collocazione presumibilmente da far risalire alla biblioteca di Carlo Martini, zio dell'abate.
TRENTO - Biblioteca Ufficio Beni archivistici, librari e Archivio provinciale ttX 224		X	Non sono presenti note di possesso, ma dell'unica carta di guardia anteriore, rimane un brandello sul quale è scritto «Dei patroni».
TREVISO - Biblioteca comunale RiII 020.00C.400	X		
UDINE - Biblioteca Arcivescovile QQ.III.50	X		
UDINE - Biblioteca Bartoliniana BARTOLINI B.IV.35	X		
URBANA (IL, USA) - University of Illinois at Urbana Champaign IUA08850	X		
VENEZIA - Biblioteca Civica di Mestre Antico FA 5M 3			
VENEZIA - Biblioteca Nazionale Marciana D 034 D 263.4			Nota di possesso sul frontesp.: Apostolo Zeno [1668-1750]
VENEZIA - Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini FOAN MAL T 151	X		Nota di possesso sul contropiatto ant. ex libris: G. F. Malipiero.
VENEZIA - Biblioteca Correr I 1876	X		
VENEZIA - Biblioteca Correr OP.CICOGNA 0075.8		X	
VENEZIA - Biblioteca dell'Istituto di Scienze, Lettere ed Arti II 11 H 37		X	Nel foglio di guardia è riportata, in corsivo, una precedente collocazione: 6585 scaff[e] 728.
VERONA - Biblioteca Civica 500 Cinq.F.0427	X		
VERONA - Biblioteca del Seminario Vescovile XII 2/28		X	
WEIMAR (GE) - Herzogin Anna Amalia Bibliothek / Klassik Stiftung Weimar Dd 8: 1093	X		

VII. 2 CRITERI DELLA PRESENTE EDIZIONE

Il testo di riferimento

La presente edizione è affidata principalmente a *Rime* 1573, per due ragioni. Innanzitutto, la *princeps* coincide con l'unico testimone completo del *corpus* poetico moliniano a noi noto (costituito da un totale di 251 testi). Sono davvero pochissimi i componimenti ad essere stati editi, probabilmente senza nemmeno la piena approvazione dell'autore, prima della stampa di questa raccolta. Poche sono pure le attestazioni manoscritte di sonetti moliniani, per lo più inseriti come pezzi sciolti in grandi zibaldoni di poesia cinquecentesca, e non sempre rilevanti per la ricostruzione del testo perché in alcuni casi dipendenti dalla stampa. Relativamente al caso di Molin, dunque, la tradizione manoscritta – così come le rare antologie *di diversi* che ne includono traccia – offre solo testimonianze parziali, per lo più limitate a un solo componimento per codice.[38] In secondo luogo, le *Rime* uscirono a distanza di tre anni dalla morte del poeta.[39] Non è secondario sottolineare che l'edizione è stata curata da intimi amici del defunto venuti verosimilmente a contatto con le carte originali di Molin, purtroppo non rinvenute.[40] È legittimo supporre che i curatori abbiano avuto modo, e tempo, di raccogliere tutti i suoi scartafacci, utilizzandoli come base testuale per la stampa, dunque senza concedere loro il tempo materiale per una circolazione autonoma. In aggiunta, una volta stampate e vendute le copie di *Rime* 1573, i manoscritti originali saranno stati distrutti, secondo prassi abituale. Queste potrebbero essere ragioni sufficienti per spiegare la scarsa fortuna manoscritta (e non solo) delle *Rime* moliniane, attestate quasi esclusivamente in codici miscellanei databili genericamente al XVI secolo. Alla scarsa fortuna testuale deve aver concorso, inoltre, il fatto che Molin non pubblicò nessun suo componimento in vita né prese pubblicamente parte alle numerose antologie poetiche in voga nella Venezia di metà Cinquecento.[41] Rimproverato in più circostanze di "eccessiva modestia",[42] l'autore probabilmente intese la scrittura come esercizio privato, da condividere solo con pochi amici e intimi conoscenti nei circoli culturali veneziani frequentati abitualmente, dove la poesia tendeva effettivamente a circolare in forma manoscritta o di declamazione orale.

Mi sono quindi affidata all'autorevolezza e completezza della *princeps*, intervenendo però nei *loci* di verosimile corruzione testuale.[43] I componimenti messi a testo sono stati corredati da un'unica fascia di apparato che raccoglie esclusivamente la tradizione variantistica, principalmente formale, attestata da tutti i testimoni a stampa anteriori a *Rime* 1573 e dai

[38] Per maggiore chiarezza si consideri APPENDICE 1. *Rime* 1573 è testimone unico per 195 componimenti di Molin.
[39] Il poeta morì tra il 25 e il 26 dicembre 1569, dunque il calcolo ha inizio dal 1570.
[40] Naturalmente, non escludo che si debbano ammettere eventuali (ed involontarie) lacune nella mia ricerca. Un raffronto paleografico tra i testimoni manoscritti rinvenuti e il testamento di Molin, unico documento in nostro possesso redatto di suo pugno, mi ha permesso però di respingere ipotesi di autografia.
[41] Con l'eccezione di *Spilimbergo* 1561.
[42] Per esempio, in relazione ad un sonetto di Celio Magno, Dionigi Atanagi propone nella *Tavola delle Rime* la seguente didascalia: «A M. Hieronimo Molino, valoroso, et honorato gentilhuomo Venetiano, et grande poeta toscano, se bene egli per troppa modestia non ne fa professione» (in *Rime di diversi* 1565, vol. II, c. 123*r*).
[43] Per l'elenco degli interventi correttivi e per la discussione dei casi notevoli rimando alle pp. 414-430.

manoscritti databili genericamente al XVI secolo. In questa fascia d'apparato si è ritenuto adeguato inserire pure le varianti attestate nelle stampe musicali posteriori alla *princeps*. La prassi ecdotica di testi poetici musicati, infatti, impone di procedere con particolare cautela e non è possibile escludere che eventuali varianti, formali e di sostanza, siano attestazione di un tracciato variantistico d'autore.

La numerazione dei componimenti

Per i testi della raccolta – in assenza di un'indicazione originaria – ho adottato una numerazione in cifre arabe d'ordine progressivo. Per l'appendice di componimenti in morte dell'autore, invece, si è optato per una numerazione romana. L'impiego di una successione progressiva, e dunque senza interruzioni in coincidenza delle partizioni interne delle *Rime*, è funzionale a garantire soprattutto una più facile fruibilità di rimandi interni al volume. Al contempo intende restituire anche una concezione dell'opera, pur nella sua fisionomia strutturale su ripartizione tematica, quale operazione complessivamente organica.[44] Per rendere più evidente l'articolazione delle ripartizioni, in relazione alla numerazione dei testi, si propone qui uno specchio illustrativo:

Numerazione	**Sezioni**	**Ripartizione metrica interna**
1-130	Sezione amorosa	1-83: sonetti 84-93: canzoni e ballate 94: sestina 95: canzone 96-127: canzonette, ballate e madrigali 128: stanza 129-130: capitoli
131-143	Sezione morale	131-141: sonetti 142-143: canzoni
144-154	Sezione "in materia di stato"	144-151: sonetti 152-154: canzoni
155-180	Sezione in morte	155-177: sonetti
		178-179: canzoni
		180: ballata
181-198	Sezione spirituale	181-194: sonetti
		195: canzone
		196: ballata
		197: canzone
		198: sestina
199-248	Sezione "in vari soggetti"	199-244: sonetti
		245-246: canzoni
		247-248: madrigali
249-251	Sezione di corrispondenza	249-251: sonetti

[44] Per uno studio sulla fisionomia del canzoniere cfr. cap. IV *La struttura dell'opera.*

La strutturazione del commento al testo

Ogni componimento è stato corredato di un commento preliminare, comprensivo di un'analisi stilistica e, quando possibile, di un'ipotesi di datazione. Laddove necessario al cappello introduttivo seguono: una nota di tradizione testuale nella quale si è proceduto ad indicare tutti i testimoni, anche se superflui a fini ecdotici, nei quali è attestato il componimento in questione (compresa la tradizione musicale e le antologie liriche di XVIII-XX secolo);[45] una nota ecdotica; e una nota bibliografica, con rinvii agli studi che hanno affrontato e commentato la poesia in esame. Il componimento messo a testo è seguito dall'eventuale fascia di apparato variantistico, dallo studio del profilo metrico, dall'analisi rimica e, infine, da un commento esegetico. Si è fornita la parafrasi solo nei casi di evidente oscurità semantica.

Assetto formale

La già citata assenza di autografi moliniani[46] rende impossibile la ricostruzione dell'*usus* grafico dell'autore. Una simile lacuna, congiunta all'inaccettabilità odierna di molti usi tipografici del XVI secolo, autorizza a mio parere, pur nei limiti della prudenza, un accorto ammodernamento ortografico secondo consuetudini invalse, allo scopo di rendere fruibile il testo al lettore moderno. Ho limitato i miei interventi grafici a quanto segue:

- *et* e il nesso *&* sono sciolti in *e* davanti a consonante e in *ed* davanti a vocale (se consentito dalla prosodia);
- è stata distinta *u* da *v* secondo l'uso moderno;
- è stata sciolta ogni abbreviazione;
- i grafemi *ti* e *tti* seguiti da vocale sono stati ridotti a *zi*;
- ho mutato *c'ho*, *c'hai* etc. in *ch'ho*, *ch'hai* etc.
- è stata eliminata l'*h* etimologica e paraetimologica; per quanto riguarda il verbo *avere*, *h* è stata espunta o introdotta secondo l'uso moderno;
- per quanto riguarda l'uso delle doppie e delle scempie, ci si è attenuti al testo a stampa; solo i casi di scempiamento da ricondurre a errori di stampa sono stati normalizzati, gli altri – testimonianza di un uso linguistico – sono stati conservati;
- si è mantenuta la distinzione tra *poi che* e *poiché*;
- è stato modernizzato l'uso dei segni diacritici, regolarizzati gli accenti secondo uso odierno, modificata la sovrabbondante punteggiatura originaria (sostituendo in particolare il punto e virgola con la virgola);
- sono state sistematicamente eliminate le maiuscole a inizio del verso (tranne nei luoghi dove richiesto dalla sintassi), conservandole invece nei titoli onorifici e nelle personificazioni (*Amore*, *Sorte*, *Morte*…).

[45] Data la scarsa fortuna e notorietà del poeta nel corso dei secoli passati, l'informazione mi è parsa di qualche interesse per indagare la ricezione dei suoi singoli componimenti.
[46] Di Molin possediamo infatti il testamento, unico documento autografo, rimando a APP. 2 *Il testamento*, pp. 29-32.

Inoltre, segnalo di aver mantenuto le sporadiche oscillazioni grafiche proprie di alcune preposizioni articolate (*da 'l* e *dal*; *de 'l* e *del*; etc.) e di forme avverbiali (*già mai* e *giammai*; *invano* e *in vano*; etc.). Ho scelto altresì di trascrivere in forma conservativa anche varianti fonetiche sovente attestate nelle *Rime* di Molin (*volgo/vulgo*; *sorga/surga*; *cammin/camin*; *obbietto/obietto*; *essempio/esempio*; *veleno/veneno*; *quinci/quindi*).

VII. 3 Errori, interventi correttivi, problemi attributivi

L'edizione delle *Rime* moliniane non ha comportato interventi ecdotici complessi. Non mancano però numerose corruttele, per lo più tipografiche. Segue un elenco di tutte le *emendationes* da me introdotte o condivise, se già segnalate nell'*Errata corrige*:[47]

Componimento	**Luogo testuale**	**Lezione originaria**	***Emendatio***
Son. 4	*v. 6*	*Et peto ivi*	*Et pero ivi*
Son. 15	*v. 3* v. 6	*del* er	*dal* E(t)
Son. 17	v. 2	e	è
Son. 19	v. 4 *v. 11*	impaga *farte*	impiaga *farle*
Son. 24	v. 10	innanzi	innalzi
Son. 28	*v. 4*	*memria*	*memoria*
Son. 29	*v. 6* *v. 9*	*dl qual* *qual spirvo*	*dal qual* *qual spirto*
Son. 30	*v. 6* v. 10	*suo* ha	*tuo* da
Son. 33	v. 8	conforte	consorte
Son. 42	v. 1	a	e
Son. 62	v. 23	voi	noi
Son. 65	v. 2	un'huom	un uom
Son. 69	v. 13	un'alto	un alto
Son. 79	*v. 8*	*et*	*in*
Canz. 84	v. 47	de	da
Canz. 85	v. 13	un'accidente	un accidente
Canz. 86	*v. 66*	*avide*	*avido*
Canz. 89	*v. 3* *v. 32* v. 35 *v. 42* v. 119 v. 162	*citt te* *et se l'estingue* stringati *forsi* ninto sangne	*cittate* *et sel estingue* stringasi *forse* vinto sangue
Canz. 90	*v. 33* *v. 193* *v. 196*	*quando* *l'una* *duo*	*quanto* *Luna* *due*
Canz. 95	v. 21	impara	impari

[47] Ho riportato in corsivo le correzioni già proposte nell'*Errata* di *Rime* 1573 e con le quali concordo.

Ball. 103	*v. 14*	*in voi*	*e in noi*
Ball. 107	v. 5	da	de
Capit. 129	*v. 38* v. 71	*Tant'atto* istustrar	*Tant'alto* illustrar
Capit. 130	v. 12	tosì	così
Son. 135	*v. 7*	*Potess'io te*	*Potess'io in te*
Son. 137	v. 2	vesti	veste
Son. 140	v. 7	stesa	stessa
Canz. 143	*v. 67* *v. 123* *v. 161*	*Ne 'l cielo* *del* *voi*	*N'è 'l cielo* *dal* *noi*
Son. 146	v. 14	si	sia
Son. 149	v. 12	terra	terre
Son. 150	*v. 3*	*Marce*	*Marte*
Canz. 152	*v. 19* v. 20 *v. 158* *v. 212*	*e s'odo* d'un'altro modo *mostrati* *vi sia puo*	*Et odo* d'un altro modo *mostrasti* *vi si può*
canz. 153	*v. 106*	*virto*	*virtù*
Canz. 154	*v. 10* *v. 35* *v. 79*	*ec* *questo quaesto* *she'l tutto*	*et* *questo questo* *che 'l tutto*
Son. 156	v. 12	diero	daro
Son. 159	*v. 1*	*vivo sperasti*	*vivo spirasti*
Son. 165	*v. 5* v. 5	*tuo* pin	*suo* più
Son. 167	*v. 5*	*por*	*pur*
Son. 173	v. 7	a	ha
Son. 174	v. 12	torria	potria
Son. 176	*v. 7*	*Rimase heriede*	*Rimase riede*
Son. 177	*v. 10*	*Ch'in atto amor*	*Ch'in atto anchor*
Canz. 178	*v. 60*	*sostenerle*	*sostenerla*
Canz. 178	v. 61	del	dal
Can. 179	v. 16 v. 55	Tempro gin	Tempra giù
Madr. 180	*v. 8*	*perciò o'l*	*Per cio 'l*
Son. 182	*v. 8*	*hostilo*	*hostile*
Son. 186	v. 6	il	di
Son. 187	v. 1 v. 4	sonno rassembra	suono rassembri
Son. 192	v. 13	sua	tua
Canz. 195	*v. 63* *v. 122*	*null'a* *quei*	*nulla* *quel*
Ball. 196	*v. 30* *v. 33*	*stor* *c'infuse*	*fior* *s'infuse*
Son. 200	*v. 10*	*si rende*	*ti rende*
Son. 206	*v. 7*	*in*	*un*
Son. 208	v. 4	et	a
Son. 216	*v. 12*	*scarco*	*scarso*

Son. 217	*v. 5*	*bramasti*	*bramaste*
Son. 222	*v. 11* *v. 11*	*saria* *obblio*	*sarai* *oblio*
Son. 223	*v. 11*	*si*	*ti*
Son. 227	*v. 4*	*Morte*	*Marte*
Son. 228	*v. 11*	*n'ha*	*v'ha*
Son. 231	*v. 6*	*avan ar*	*avanzar*
Son. 234	*v. 12*	*io*	*in*
Son. 235	*v. 2*	*il ccin*	*il crin*
	v. 12	*vella*	*quella*
Son. 239	v. 10 *v. 14*	segnendo *quiete*	seguendo *queti*
Son. 241	*v. 11*	*torna*	*torni*
Son. 243	*v. 7*	*dal*	*del*
Canz. 246	v. 107	caccia	taccia
Madr. 247	*v. 3*	*sfaccia*	*sfascia*
Son. 249.a	*v. 4* *v. 11*	*corte* *e che scacciar*	*carte* *et scacciar*
Son. *250.a*	v. 5	ben	non
Son. 251.a	*v. 5*	*molti*	*mostri*
Son. II	*v. 8*	*tue han*	*tue c'han*
Son. III	*v. 4* *v. 12*	*nobbia* *gli angei, le fiore*	*nebbia* *gli augei le fiere*
Son. V	v. 10	onir	unir
Son. VI	*v. 11*	*si siam doluti*	*ci siam doluti*
Son. VII	*v. 1* *v. 4* *v. 5* *v. 6*	*opra* *de i lufin* *de l'affettuoso* *mul*	*opre* *de i latin* *d'affettuoso* *mal*
Canz. XII	*v. 110* *v. 119*	*stava mai sempre* *che fosser d'entro*	*starà mai sempre* *che dentro siano a*
Son. XVII	v. 10	questi	questa
Son. XIX	*v. 1* *v. 2* *v. 10*	*canto* *accende* *amate*	*vanto* *asconde* *amare*

Come si evince agilmente dal quadro, la maggior parte degli errori sono riconducibili a banali cadute (*potess'io te* > *potess'io in te*), aggiunte di lettere o sillabe (*heriede* > *riede*), confusione di caratteri (*quando* > *quanto*), semplici capovolgimenti (*voi* > *noi*), impropria punteggiatura (*l'una* > *Luna*) e simili.
Un paio di casi meritano tuttavia maggiore attenzione.

- **Son. 156, v. 10**

Nella *princeps* il sonetto funebre *Morto il gran Bembo, al suo colle natio* (qui n. 156) legge: «da lei commossi a lamentar si diero» (v. 10). L'attestata lezione *diero* risulta problematica in quanto non in rima perfetta con il corrispettivo rimante «paro» (v. 14). Ne risulterebbe, dunque, uno schema metrico anomalo nelle terzine: ABBA ABBA CDE CEF, con conseguente ammissione di rima imperfetta. Una simile eventualità

mi pare da respingere poiché non conforme all'*usus* metrico dell'autore e del suo contesto letterario. Riconsideriamo, dunque, le terzine nella veste proposta dalla cinquecentina:

> Quinci d'Italia i più lodati ingegni
> da lei commossi a lamentar si diero
> e celebrar la sua santa memoria.
>
> Né perch'ognun di lor cerchi e s'ingegni
> dolersi e far de le sue lode istoria,
> gir puote alcuno al suo gran merto a paro.

Due sono le congetture percorribili. Laddove l'errore si identificasse in *paro* (v. 14), esso costituirebbe probabilmente una corruzione mnemonica, innescata dalla possibile reminiscenza del precedente son. 155, nella cui prima quartina è attestata la medesima espressione sintagmatica e sempre con uguale rimante:

> Qual duol mai pareggiar potria l'avaro
> Fato, ch' a noi tolse il gran Bembo, o quanto
> gravi denno i sospir esser e 'l pianto
> perch'a perdita tal vadano *a paro*? (vv. 1-4)

Per quanto la posizione del sintagma non sia la stessa (son. 155, 4 e son. 156, 14) e per quanto i due componimenti non si collochino nemmeno nella medesima carta,[48] non si può escludere a priori che fossero vicini nella forma tipografica. Tuttavia ritengo più economico identificare la lezione corrotta in *diero*, da sanare con una rima perfetta sostitutiva. Ammettendo un probabile errore di lettura, suggerisco di emendare *diero* in *daro*, forma verbale da intendere come analogia dell'uscita poetica della terza persona plurale del passato remoto dei verbi in *–are*. Per quanto la lezione *daro* rappresenti un *hapax* in Molin, l'uso grammaticale in sé conosce ampio riscontro in altri *loci* poetici del nostro[49] e costituisce una forma morfologica che trova rispondenza nell'uso poetico cinquecentesco.[50]

- **Son. 187, vv. 1 e 4**

Al v. 1 del sonetto spirituale *Sacra squilla, il cui suono e lento e grave* (qui n. 187) nella *princeps* si legge: «Sacra squilla, il cui sonno e lento e grave». Si è preferito sanare l'originaria lezione *sonno* a favore di *suono*, capace di offrire senz'altro maggiore significato senza inficiare l'andamento prosodico dell'endecasillabo. La corruzione del termine è da intendere come un refuso tipografico. Si coglie l'occasione per precisare che, a conferma dell'intervento emendatorio, nella «Tavola del presente volume» il

---

[48] Il son. 155 è a c. 77*v*, mentre il son. 156 a c. 78*r*.

[49] Per esempio: *fermaro* (MOLIN *Rime* 155, 6); *gustaro* (MOLIN *Rime* 205, 1); *restaro* (MOLIN *Rime* 218, 10); *alzaro* (MOLIN *Rime* 230, 1).

[50] Come illustrato in SERIANNI 2009, pp. 214-215.

verso incipitale del sonetto n. 187 riporta proprio il termine *suono*.[51]

In più, sempre nella *princeps* del son. 187 al v. 4 si legge: «che dir rassembra: "Or che si tarda o pave?"». A mio avviso, la lezione *rassembra* è da correggere in *rassembri*, in quanto il riscorso alla seconda persona *tu* dei vv. 9, 11 e 13 porta a concepire «Sacra squilla» (v. 1) come vocativo.[52]

VARIANTI D'AUTORE?

La collazione tra il testo attestato nella *princeps* e quanto tràdito da alcuni testimoni manoscritti cinquecenteschi, mai autografi, insinua talora il sospetto di imbattersi in una possibile variantistica d'autore. Ogni caso andrà discusso e osservato singolarmente, tanto più che la mancanza di una datazione certa dei codici manoscritti in questione, prevalentemente compositi, impone necessariamente di procedere con (ulteriore) cautela. Preliminarmente, andrà ricordato che nel contesto veneziano cinquecentesco in esame la circolazione, spesso in forma epistolare, di componimenti costituiva una prassi assai diffusa ed era, non di rado, accompagnata dalla richiesta di suggerimenti migliorativi e pareri letterari. Un simile scenario autorizza di per sé ad immaginare la presenza di un fitto *labor limae* poetico, del cui tracciato variantistico alcuni manoscritti cinquecenteschi possono essere validi testimoni. In altri termini, è forte la tentazione di intendere alcune varianti di sostanza – spesso relative a intere partizioni di componimento – come possibili lezioni d'autore, connesse ad una (probabile ma non dimostrabile) fase redazionale primigenia che, per le ragioni più varie, deve aver goduto di una circolazione manoscritta. A seguire, alcuni casi testuali di qualche interesse:[53]

a)

L'imponente costruzione stilistica e il solenne impegno politico della canzone *Vergine bella, nata in mezzo l'acque* (n. 152) non rendono difficile ammettere che possa aver goduto di una qualche circolazione anteriore alla messa a stampa nel 1573. Ad oggi si sono rinvenute solo due attestazioni manoscritte, qui indicate F e L, entrambe genericamente ascrivibili al XVI secolo. Il primo, F, è un codice omogeneo organizzato che ospita tre canzoni moliniane ed è conservato a Firenze; il secondo invece è un codice composito, a sua volta testimone di tre componimenti di Molin ed è conservato a Venezia. Sia F che L ospitano varianti di sostanza, sulle quali è di qualche interesse soffermarsi. Per ragioni di brevità, e a titolo esemplificativo, soffermiamoci solo sulla prima stanza. Due passaggi risultano sensibilmente differenti ovvero i vv. 5-6 e 12-15:

---

[51] Per la *Tavola delle Rime* cfr. *Rime* 1573, c. ✢✢ 8*r*.

[52] Di questa medesima opinione è anche TADDEO 1974, p. 91 n. 30.

[53] Le considerazioni riportate sono da considerarsi ragionamenti sui quali sarebbe forse opportuno soffermarsi più approfonditamente in futuro.

MOLIN *Rime* 152, 1-20:

Vergine bella, nata in mezzo l'acque,
del *tuo* padre Adrian figliuola e sposa
et donna anchor del suo tranquillo impero,
un bel desio di raccontar mi nacque,
come *su l'onde il pie', meravigliosa,*
fondasti con sì novo magistero,
com'ei sposa ti fe', come l'altero
scettro ti diede, eletta alma reina,
onde la Dea, che d'egual parto uscio,
per seggio a sé natio
il suo più caro albergo *a* te destina,
pregando Marte, *in tutti i tuoi perigli,*
ch'armato mova e ti stia sempre a fianco,
come avesti da Dio per guardia in sorte
l'alto Leon de la celeste corte
*e, più ch'*intatta, sei volea dir anco
madre di *tanti* chiari illustri figli
che t'inalzar con loro opere e consigli
[ma quel che di te spesso e temo ed odo,
mi farà ragionar d'un altro modo.

Ms. F, 43*r*-49*v:*

Vergine bella nata in mezzo l'acque
del *gran* Padre Adrian figliuola, e sposa
et donna anchor del suo tranquillo impero;
novo desio di raccontar mi ~~venne~~ nacque
come ***de l'onda fuor salsa schiumosa***
nascesti; et fu mirabil magistero;
Come sposa ti fe; come l'altero
scettro ti diede, eletta alma Reina;
onde la Dea, che d'ugual parte uscio,
per seggio à se natio
il suo più caro albergo ***in*** te destina,
oprando, che per lei s'armi, se prepari
Marte à diffesa tua ne mai sia stanco
Et del santo Leon c'havesti in sorte,
per farti in terra, e'n mar secura, et forte
et come intatta sei volea dir a(n)co
madre di ***molti*** figli illustri, ***et chiari***
con mille altri tuoi preggi invitti, et rari
ma quel che di te spesso et temo, et odo
mi fara ragionar d'un altro modo.

Ms. L, cc. 215*r*-217*r:*

Vergine bella nata in mezzo l'acque,
del *tuo* padre Adrian figliuola et sposa
et donna anchor del suo tranquillo impero,
novo desio di raccontar mi nacque,
come ***de l'onda fuor salsa schiumosa***
nascesti; et fu mirabil magistero;
come sposa ti fe', come l'altero
scettro ti diede eletta alma Reina;
onde la Dea, che d'egual parto uscio,
per seggio a sé natio
il suo più caro albergo *a* te destina;
oprando, che per lei s'armi, se prepari*,*
Marte à diffesa tua ne mai sia stanco,
E del *sommo* Leon ***ch'havesti in sorte****;*
per farti in terra, e'n mar secura, et forte*;*
et come intatta sei volea dir anco
madre di *tanti* chiari illustri figli,
con mille altri tuoi *pregi* ***invitti*** *e chiari;*
ma quel che spesso e temo et odo,
mi farà ragionar d'un altro modo.

Nel dettaglio:

v. 2 tuo *Rime* 1573] gran F
v. 4 un bel *Rime* 1573] novo F L
v. 5 come su l'onde il pie meravigliosa *Rime* 1573] come de l'onda fuor salsa schiumosa F L

v. 6 fondasti con sì novo *Rime* 1573] nascesti; et fu mirabil F L
v. 7 com'ei *Rime* 1573] come F L
v. 11 a te *Rime* 1573] in te F
v. 12 pregando Marte, in tutti i tuoi perigli *Rime* 1573] oprando, che per lei s'armi, se prepari F L
v. 13 ch'armato mova, et ti stia sempre a fianco *Rime* 1573] Marte à diffesa tua ne mai sia stanco F L
v. 14 come havesti da Dio per guardia in sorte *Rime* 1573] Et del santo Leon c'havesti in sorte F
E del sommo Leon ch'havesti in sorte L
v. 15 l'alto Leon da la celeste corte *Rime* 1573] per farti in terra, e 'n mar secura, et forte F L
v. 16 et più, ch'intatta *Rime* 1573] et come intatta F L
v. 17 madre di tanti chiari illustri figli] madre di molti figli illustri et chiari F L
v. 18 ch'inalzar con loro opere et consigli *Rime* 1573] con mille altri tuoi preggi invitti, et rari F
con mille altri tuoi pregi invitti e chiari L
v. 19 ma quel che di te spesso e tempo et t'odo *Rime* 1573] ma quel che spesso pur e temo e odo L

Lo schema metrico rimane invariato ma, nel caso attestato da F e L, la rima *-igli* dei vv. 12 e 17-18 muta in *-ari*; parimenti la sequenza rimica "fianco": "anco" (152, 13 e 16) in F e L legge "stanco": "anco" e, allo stesso modo, "sorte": "corte" (152, 14-15) in F e L diventa "sorte": "forte". Non vi sono dubbi che la struttura, a livello semantico, non sia poi così distante. Infatti, per quanto diversi, i vv. 5-6 sono rivolti sempre alla descrizione encomiastica di Venezia, colta nell'attimo di ergersi dalle onde, mentre ai vv. 12-15 il poeta accenna sempre al ruolo di Marte per omaggiare i meriti miliari di cui la Serenissima ha dato dimostrazione in passato. Le varianti di F e L non sono in sé peggiorative né sono portatrici di indizi evidentemente primigeni, tuttavia sono ben distanti dalla versione definitiva del componimento, al punto da lasciare almeno ipotizzare che quanto tràdito da F possa costituire una redazione alternativa autoriale (e non una banalizzazione del testo). Sulla base di indizi interni è ammissibile pensare che la canzone sia stata redatta intorno al 1542 circa e Pietro Aretino sembra riferirsi proprio a questa canzone in una sua missiva dell'autunno 1545.[54] Questa lettera in sé pare essere prova sufficiente per ammettere una circolazione manoscritta del testo moliniano, quanto meno in area veneziana, ed è ragionevole supporre che il testo possa essere stato sottoposto a migliorie, o ripensamenti, autoriali nel corso dei vent'anni successivi.
Risulta più spinoso, invece, stabilire in che rapporto si ponga L con F. Senz'altro il codice marciano propone una versione testuale assai vicina a quella del manoscritto fiorentino, come si deduce chiaramente dall'apparato variantistico. Non mancano però divergenze minime, che si ha l'impressione essere corruzioni da parte di L, quali:

v. 14 come havesti da Dio per guardia in sorte *Rime* 1573] Et del **santo** Leon c'havesti in sorte F
E del **sommo** Leon ch'havesti in sorte L
v. 47 la qual par, ch'in sua man già tanto s'erga *Rime* 1573] et già par, che 'l suo impero **tanto** s'erga F
et già par che 'l suo imperio **muto** s'erga L
v. 71 vicin confonder tutto *Rime* 1573] terren **tutto** far nudo F terren **sotto** far nudo L

Non sfugge però che, soprattutto nella seconda metà del testo, alcune varianti sostanziali di F non trovano seguito in L, fedele invece alla lezione di *Rime* 1573:

v. 153 tuoi vari contrasti *Rime* 1573 L] sì fero sdegno F
v. 185 Qual n'havrà il mondo *Rime* 1573 L] Quanto fia degno al mondo F
v. 191 pregio non men di quel chiaro e lodato *Rime* 1573 L] pregio forse, et valor non men lodato F
v. 192 che del regno acquistato a te perviene *Rime* 1573 L] di quel ch'in acquistar l'impero havesti F

[54] Cfr. cap. V. 3. 1 *I fatti storici e la loro ricezione letteraria*, p. 195.

v. 197 l'hora tue fatte serene *Rime* 1573 L] tolta a gli accidenti infesti F
v. 198 di fosche cangerai fortuna e spene *Rime* 1573 L] a maggior speme alzarti anchor potresti F
v. 199 di timor *Rime* 1573 L] disposta et F
v. 212 maggior *Rime* 1573 L] proprio F

La situazione porta a credere che, in qualche modo, L rappresenti una fase intermedia oppure sia l'esito di una contaminazione orizzontale tra le due redazioni. A complicare la situazione, infatti, è la presenza per esempio di un verso come:

v. 30 spiega repente il volo *Rime* 1573] spiega veloce il volo F passa con pronto volo L

Il fatto che L conservi una versione ben diversa da quanto proposto da F e *Rime* 1573 (fra loro invece abbastanza vicine) fa pensare a due principali possibilità ossia: che Molin possa aver introdotto una modifica (testimoniata da L) di cui si sarebbe poi pentito; oppure che il verso del codice veneziano sia l'esito di una banalizzazione da respingere come non autoriale. Tuttavia, in assenza di indizi altri, occorrerà sospendere il giudizio.

b)

MOLIN *Rime* 155:	**Ms. V_3, c. 95*v*:**
*Qual duol mai pareggiar potria l'*AVARO	*Morto è il gran Bembo, ahi fato empio et* AVARO
Fato, ch' a noi tolse il gran Bembo, o quanto	*s'alla perdita il duolo, il duol al* PIANTO
gravi denno i sospir esser e 'l PIANTO	*si dé aguagliar, qual pena od humor tanto*
perch'a perdita tal vadano A PARO?	*fia mai, chi giunga al lor bisogno* A PARO.
L'Arno, il Tebro, il *Cephiso* al dolce e RARO	L'Arno, il Tebro e 'l *Meandro* al dolce e RARO
suo stil *dier* gloria e si fermaro al CANTO.	suo stil *die* gloria, et si fermaro al CANTO
Sua bontà, suo valor, suo pregio SANTO	sua bontà, suo valor, suo pregio SANTO
vince ogni affetto di cordoglio AMARO.	vince ogni affetto di cordoglio AMARO.
Qual fia, dunque, rimedio al nostro affanno	*Resta di vendicar l'offesa e 'l torto*
se la cagion del mal sormonta il duolo	*contra lei che l'ancise et da l'interno*
né saldar po' ristoro il nostro danno?	*nostro duol ricercar pace e conforto*
La gloria sol, dov'ei spiegato ha 'l volo,	*l'un si farà serbando il nome eterno*
può, con quel ben, che non riceve inganno,	*di lui, l'altro è pensar che l'hanno scorto*
temprar le doglie e consolarne solo.	*le sue chiare virtuti al* Re *superno.*

Il ms. V_3, codice miscellaneo genericamente databile alla metà del Cinquecento, ospita un ciclo di sonetti in morte di Pietro Bembo (alle cc. 89*r*-95*v*), in prevalenza della penna di Domenico Venier. Di Molin è conservato esclusivamente il sonetto in questione, attestato nella *princeps* del 1573 in una veste formale assai dissimile. L'alta concentrazione di lezioni alternative danno quasi l'impressione di trovarsi di fronte a due componimenti differenti. Ciò nonostante è innegabile che fra i due sonetti si possa scorgere un'ossatura comune, riconducibile soprattutto alla seconda quartina e al profilo rimico della prima metà del testo. Si mantengono, infatti, invariate le rime A (*–aro*) e B (*–anto*), così come rimangono anche quasi tutte le parole-rima (con semplice anticipazione del rimante *pianto* al v. 2). Al contrario, l'organizzazione sintattica delle terzine differisce completamente, così come il profilo rimico risulta sensibilmente mutato.

Il fatto che nella stampa del 1573 figuri il sonetto *Qual duol mai pareggiar potria l'avaro* può in qualche modo indurre a credere che esso corrisponda all'ultima volontà d'autore e che quanto tràdito invece nel manoscritto veneziano attesti invece una versione anteriore del testo, poi rielaborata dal poeta. Tuttavia non vi sono in realtà altri elementi, nel manoscritto e interni al sonetto stesso, per supportare in maniera dirimente l'ipotesi. Si potrebbe forse notare che la versione a stampa del sonetto introduce una simmetria sintattica tramite il ricorso, anche anaforico, al modulo interrogativo nell'attacco tra la prima quartina e la prima terzina: «*Qual* duol mai» (v. 1) e «*Qual* fia dunque» (v. 9). Una simile *variatio* può risultare migliorativa agli occhi del lettore, ma la sua presenza non è in alcun modo dimostrazione di alcuna riscrittura autoriale. A margine, non sfugga che l'incipit *Morto è il gran Bembo, ahi fato empio et avaro* coincide perfettamente con il primo emistichio del secondo sonetto moliniano in morte di Bembo: *Morto il gran Bembo*, *al suo colle natio* (MOLIN *Rime* 156, 1), del quale non possediamo alcuna testimonianza manoscritta. Risulta difficile ridurre il dato ad una semplice coincidenza. Si potrebbe congetturare che, nel processo di rielaborazione del sonetto 155, Molin sia intervenuto sensibilmente sulla prima quartina, ma abbia scelto di mantenere la fisionomia del verso incipitario per un nuovo, e secondo, componimento. Ancora una volta, si tratta semplicemente di un'ipotesi giacché – a rigore – non è in alcun modo comprovato che il son. 156 di Molin sia stato redatto successivamente al son. 155.
Per concludere, giacché le varianti sostanziali testimoniate da V_3 sono tali da sembrare vere e proprie riscritture, sembra lecito approcciarle per lo meno con il sospetto che possano essere redazionali.

c)

MOLIN *Rime* 197, vv. 1-12:	**Ms. F, cc. 49*r*-51*r*, vv. 1-12:**
Gioia *m'ingombra il* core	*Sento una* gioia *al* core,
con sì soave fiamma,	*che mi va ricercando*
ch'ogni mio senso infiamma	*l'anima, et penetrando*
ed empie l'alma di sì novo ardore,	*si m'invaghisse d'un celeste* ardore:
ch'ella, non prima avezza	ch'ella non prima avezza
a *cotanta* dolcezza,	a *sì nova* dolcezza
divien, com'ebra e nol dimostra fore,	divien com'ebbra, et no 'l dimostra fore.
ma scorta dal diletto,	Ma scorta dal diletto
colma di santo affetto,	colma di santo affetto
s'erge e unisce al suo sommo Fattore,	s'erge, et unisce al suo sommo fattore
a quella luce pura,	a quella luce pura
onde le vien dal Ciel tanta ventura.	onde le vien dal Ciel tanta ventura.

Simili considerazioni valgono anche per la canzone spirituale n. 197, la cui tradizione manoscritta è limitata al ms. Ash. 1147 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, qui F. Il codice, ascrivibile genericamente alla metà del XVI secolo, ospita anche altre due canzoni moliniane ovvero *Ahi, come pronta e leve* (n. 142) e *Vergine bella, nata in mezzo l'acque* (n. 152). Relativamente alla canzone 197, il testimone manoscritto propone una ragguardevole densità di varianti, concentrate soprattutto nella prima stanza. Il profilo metrico-rimico del componimento rimane invariato – abbAccAddAeE – per quanto la rima B (*-ando* / *-amma*) differisca. Da un

punto di vista semantico, i due attacchi si assomigliano ma non coincidono. La parola chiave *gioia* si mantiene in posizione di attacco, sempre in associazione al termine *core* e in congiunzione con l'*alma*, ma in un caso si attesta la lezione 'sentire', nell'altro la ben più espressiva scelta verbale 'ingombrare'. I vv. 2-4, invece, propongono due sviluppi assai lontani sia semanticamente sia stilisticamente: in F manca la rima etimologica "fiamma": "infiamma", così come non si rintraccia nemmeno l'allitterazione della sibilante, distintiva della versione proposta dalla *princeps*. Inoltre, il costrutto «di *sì novo* ardore» (v. 4) non corrisponde al «d'un celeste ardore» di F, per quanto non si esclude un qualche legame con «a *sì nova* dolcezza» del manoscritto (al v. 6), mutato poi nella cinquecentina nell'aggettivo indefinito «*cotanta*». Come nel caso precedente, l'impressione è che tali varianti non siano semplici corruttele ma riscritture, forse d'autore data la loro natura sostanziale e l'accostamento della canzone ad altri testi correttamente assegnati a Molin. Sembra valido suggerire di intendere F quale traccia manoscritta di un percorso redazionale nella scrittura del testo. Anche in questo caso, non vi sono elementi realmente dirimenti per stabilire quale sia l'ultima volontà d'autore se non il fatto che solo una delle due vesti testuali si presenta nella stampa postuma, probabilmente fondata sugli scartafacci d'autore.

d)

MOLIN *Rime* 205:

Ben *si nudrio del latte, il qual gustaro*
gli antichi illustri e i *duoi* Toschi maggiori,
questi, cantando i suoi leggiadri amori,
ch'erge a lor *stili* il suo sì *dolce* a paro.

Dateli, o Muse, il faticoso e raro
pregio de' vostri sempiterni allori,
né di render a lui debiti onori
spirto dotto e gentil si mostri avaro.

Tu, *poi* che *sì per tempo a sì gran segno*
poggi, Bernardo, *or fa ch'opri e intenda*
col sermon sciolto, *a la tua maggior memoria,*

ch'a te conviensi e da te par ch'attenda
Adria d'udir la sua famosa istoria,
degna e propria materia a tanto ingegno.

MOLIN *Rime* 230:

Ben *poggiò dietro a l'orme, ove s'alzaro*
gli antichi illustri e i *due* Toschi maggiori,
questi cantando i suoi leggiadri amori
ch'erge a lor *stil* il suo sì *colto* a paro.

Dateli, o Muse, il faticoso e raro
pregio de' vostri sempiterni allori
e qual più riverisce i vostri cori
men si dimostri d'onorarlo avaro.

Ma tu, che *'n cima del bel colle arrivi,*
scendi, Bernardo, *e la famosa istoria*
di nostra patria in sermon sciolto *scrivi,*

ché, s'ella del tuo stil si vanta e gloria,
tu, figlio a lei, per cui sì chiaro vivi,
mancar non puoi di farne alta memoria!

All'interno della sezione "in vari soggetti", a distanza di venticinque componimenti l'uno dall'altro, figurano due sonetti che, se accostati, rivelano un'affinità strutturale tale da suggerire l'ipotesi che costituiscano due diverse fasi redazionali del medesimo componimento. Demandando ad un altro momento qualche riflessione in più circa una simile inclusione, probabilmente erronea, nel volume di *Rime* moliniane, si osservino intanto più da vicino la portata delle varianti. Queste vanno progressivamente infittendosi nel corso del testo, al punto da determinare due terzine sensibilmente differenti l'una dall'altra e di diverso schema rimico (205: CDE DEC; 230: CDC DCD). Oltre a notare minime variazioni grafiche o di scarsa rilevanza (v. 2 *duoi*, due; v. 4 *stili*, *stil*), è di qualche utilità soffermarsi su alcuni *loci* di maggiore

scarto. In assenza di indicazioni autografe, è assai difficile stabilire con esattezza quale delle due stesure corrisponda alla versione definitiva, ma è quanto meno lecito riflettere un poco intorno ai due organismi testuali. Per ragioni stilistiche e di contenuto si è propensi ad intendere il son. 205 come l'ultima volontà autoriale. Per esempio, il primo verso del sonetto 230, prosodicamente, presenta ribattuti di 3ª-4ª e 6ª-7ª, con il risultato di apparire più sgradevole all'orecchio rispetto all'andamento accentuale di son. 205. In più nel son. 230 l'autore propone l'immagine del cammino sulle orme dei grandi poeti del passato, mentre nel son. 205 si serve della più ricercata metafora del 'latte delle muse', di matrice dantesca. In entrambi i sonetti anche i vv. 5-8, da un punto di vista concettuale, dimostrano la medesima intenzione accompagnata da una certa vicinanza lessicale (*onori – onorarlo* e *si mostri – si dimostri*), con risultati più armonici nel son. 205. Alle terzine è riservato il compito di esortare il destinatario a comporre un'opera storiografica in endecasillabi sciolti, ma diverse sono le strategie persuasive messe in pratica. Nel son. 205 Molin si riferisce genericamente ad Adria, mentre in son. 230 la città è indicata con la formula «nostra patria», soluzione che ha il merito di rimarcare un legame di filiazione (ribadito anche in 230, 13) ma che al contempo rende più ambiguo il riferimento. Nel son. 230 l'amico Bernardo è introdotto nel suo ruolo di sottoposto a Venezia, mentre nel son. 205 è la città a dirsi degna di lui. Nel son. 205, quindi, sembra riconoscibile un intento encomiastico più efficace e convincente, al quale si associa anche una maggiore raffinatezza stilistica. In questa direzione meritano di essere segnalati pure l'efficace inarcatura di son. 205, vv. 9-10, e il ritardo, con effetto di enfasi, di 205, 13.

e)

MOLIN *Rime* 243:	**Ms. C_1, c. 3*v*:**
Chi può *quel non gradir* ch'agli occhi piace, può ancor dar *metà* a l'amorosa voglia, ma, se quel che diletta anco ne 'nvoglia mal si fugge d'amar beltà verace;	Chi può *non gradir quel* ch'agli occhi piace, può ancor dar *legge* a l'amorosa voglia, ma, se quel che diletta anco ne 'nvoglia mal si fugge d'amar beltà verace;
né, perché il *mondo* d'ogni ben rapace gran parte a noi de' piacer nostri toglia, de la vaghezza del mirar ne spoglia, onde poi scende al cor d'Amor la face.	né, perché il *tempo* d'ogni ben rapace gran parte a noi de' piacer nostri toglia, de la vaghezza del mirar ne spoglia, onde poi scende al cor d'Amor la face.
Però se, *vario il crin*, seguo il diletto che piove *donna* in me d'alto splendore *tu, Speron, scusa il mio (s'è pur)* diffetto.	Però se, *se veglio omai*, seguo il diletto che piove ~~donna~~*Cinthia* in me d'alto splendore *in quel ch'al vulgo in ciò reca a* diffetto.
Anzi, accusando il volgar sciocco errore, *mostra* ch'in ogni età con sano affetto biasmo non è sentir *gusto* d'amore.	*Speron mio scusa e a lui mostra il suo* errore *poscia* ch'in ogni età con sano affetto biasmo non è sentir *caldo* d'amore.

Del sonetto, incluso nella raccolta manoscritta veneziana per la contessa Cinzia Braccioduro, si devono distinguere chiaramente due fasi redazionali: una più arcaica attestata nel ms. Marc.

It. IX, 272 (= 6645), qui C_1; e una più tarda, messa a testo in *Rime* 1573 a c. 108*r*.[55] Il sonetto di C_1 testimonia un primo stato redazionale, sottoposto ad un successivo *labor limae* poetico autoriale, i cui sforzi sembrano essersi concentrati soprattutto nelle terzine (come pare evidente anche dagli altri esempi finora descritti). Oltre a semplici inversioni e sostituzioni lessicali o sintagmatiche, merita di essere segnalata l'anticipazione della richiesta di perdono a Speroni e il lieve (quanto sostanziale) cambiamento *a lui mostra* > *mostra*, laddove l'eliminazione del pronome conferisce alla richiesta un tono ben più universalistico e generale. Parimenti il passaggio *caldo*> *gusto* conferisce all'esperienza amorosa, allusa da Molin, una sensorialità di maggiore erotismo rispetto alle ben più topiche fiamme evocate dal tradizionale calore amoroso. Sul sonetto tradito da C_1 intervenne lo stesso curatore dell'antologia, ad oggi non identificato. Nel manoscritto marciano, infatti, una prima stesura del v. 10 legge: «che piove donna in me d'alto splendore», poi identico anche in *Rime* 1573. Della stessa mano e di pari inchiostro, si segnala la sostituzione correttoria nei confronti di *donna*, cassata, a favore dell'inserimento nell'interlinea del nome di *Cinthia*. Un simile adattamento del sonetto – molto verosimilmente non autoriale e da ascrivere al curatore della silloge manoscritta – sembra funzionale a giustificarne l'inclusione nella antologia lirica per la nobildonna vicentina. Nella seconda versione del testo, infatti, è ripristinata la variante originaria *donna*[56] che, nella sua universalità, si dimostra più idonea al significato del testo ossia una riflessione generale sulla liceità di amare durante la vecchiaia.

LA CANZONE CONTESA: UNO SGUARDO ALLA N. 142

Oltre alla *princeps*, la canzone *Ahi, come pronta e leve* (n. 142) vanta almeno altre sei attestazioni manoscritte e due a stampa, costituendo così il componimento con la tradizione testuale più ricca dell'intero canzoniere moliniano. Il dettaglio quantitativo suggerisce una fortunata circolazione del testo, non esente però da corruzioni e fraintendimenti – di cui si dirà tra un attimo. In particolare si è rinvenuto:

- R = Ms. Vat. Lat. 5182, Biblioteca Apostolica Vaticana (metà del sec. XVI)
  Il fascicolo che ospita il componimento moliniano presenta una pronunciata piegatura in quattro e una numerazione in calce di ogni carta della strofa corrispondente (con imprecisione della seconda [c. 187*v*], indicata erroneamente come 4°), di inchiostro e mano differente rispetto al copista del testo, di grafia elegante;
- F = Ms. Ash. 1147, Biblioteca Medicea Laurenziana (sec. XVI);
- M = ms. Magl. VII 346, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (sec. XVII);
- M_1 = Ms. Magl. VII 1185, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (secc. XVI-XVII)
  Il fascicolo contente il componimento moliniano (e quattro testi di Giovan Battista Amalteo) presenta una pronunciata piegatura in quattro e i testi sono trascritti con grafia curata a precisa;
- L = Ms. Lat. XIV 165 (= 4254), Biblioteca Marciana di Venezia (metà del sec. XVI);

---

[55] Dello stesso parere è Franco Tomasi che intende la redazione conservata in C_1 anteriore: «tanto da aver subito già all'epoca dell'allestimento della silloge una profonda riscrittura da parte dello stesso Molin. […] Pare lecito supporre che l'allestitore dopo l'adattamento del testo sia venuto a conoscenza della nuova redazione approntata da Molin e quindi abbia deciso di eliminarlo» (cit. da TOMASI 2004, pp. 264-265).

[56] La variante *donna* appare più sensata anche in relazione al significato del testo, intesto come una riflessione sulla legittimità del poeta di continuare a gioire delle gioie d'amore (e non solo di Cinzia) anche in età avanzata.

- T = ms. Marc. It. IX, 492 (= 6297), Biblioteca Nazionale Marciana (metà del sec. XVI);
- B = Ms. 29 B 8, Biblioteca Civica di Bassano del Grappa (del secolo XVIII);
- RIME CREM1560;
- RIME GE1579.

Con l'eccezione del manoscritto bassanese, tutti gli altri sono ascrivibili con sicurezza al XVI secolo. Il manoscritto vaticano (R) e quello fiorentino (M_1) presentano una pronunciata piegatura in quattro, dettaglio materiale che autorizza a ipotizzare che le carte, prima di essere rilegate nel codice composito, fossero state trascritte separatamente per essere spedite o per lo meno trasportate. Tuttavia, dallo studio dei manoscritti non è consentito ricavare, in tal senso, informazioni più precise.

Per lungo tempo la canzone *Ahi, come pronta e leve* è stata attribuita alla penna di Annibale Caro sulla base dell'indicazione di un paio di antologie di secondo Cinquecento,[57] da cui attinsero poi alcuni eruditi sette-ottocenteschi.[58] A inizio Novecento l'assegnazione fu condivisa da Mario Sterzi[59] e, ormai data sempre più come acquisita, trova riscontro nelle successive e principali antologie di lirica cinquecentesca del secolo scorso.[60] Al contrario, è opinione di chi scrive che la paternità del testo si debba riassegnare a Girolamo Molin. Tuttavia, in assenza di manoscritti autografi contenenti la canzone in questione, ci si limiterà a formulare alcune considerazioni. Al problema attributivo si sono già dedicati Edoardo Taddeo e Francesco Venturi,[61] entrambi concordi nel mettere in discussione l'assegnazione a Caro. Per inquadrare adeguatamente la situazione, occorre innanzitutto ricordare che le *Rime* del marchigiano, il cui allestimento fu curato dal nipote Giovan Battista, apparvero postume nel 1569 per i tipi di Manuzio e furono riedite, presso la medesima tipografia, nel 1572. Nessuna di queste due edizioni cinquecentesche, basate molto verosimilmente sui suoi scartafacci, riporta la canzone in questione nonostante si debbano senz'altro intendere come i due testimoni a stampa più autorevoli e più completi per numero di componimenti. Anche per Girolamo Molin, la *princeps* del 1573 (postuma) rappresenta la raccolta più esaustiva per quanto concerne la tradizione lirica dell'autore e, esattamente come per Caro, ha dovuto fare affidamento alla curatela di intimi amici, con tutta probabilità a diretto contatto con le carte del poeta.

---

[57] *Rime di diversi autori eccellentiss., libro nono*, Cremona, Vincenzo Conti, 1560 (qui RIME CREM1560) e *Scelta di rime di diversi eccellenti poeti di nuovo raccolte, parte seconda*, Genova, [Antonio Roccatagliata], 1579 (qui RIME GE1579), allestito da Cristoforo Zabata.

[58] La canzone è assegnata a Caro anche nelle due edizioni settecentesche delle *Rime* del Caro, entrambe edite a Venezia nel 1757, ovvero quella del Remondini (qui CARO 1757) e quella del Giambattista Novelli.

[59] Cfr. STERZI 1907, pp. 147-150. Andrà precisato che Sterzi afferma di aver riscoperto la canzone, insieme all'estravagante cariana *Saggio signor, a cui la sacra chioma*, in un codice della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze datato alla seconda metà del XVI secolo e con segnatura Magl. VII 1184. La canzone, che secondo l'indicazione di Sterzi occupava le ultime carte del codice, oggi non è conservata nel suddetto manoscritto. Si può ipotizzare una successiva asportazione delle carte.

[60] Per esempio in JACOMUZZI 1974, pp. 370-372 e FERRONI 1978, pp. 94-96. In Jacomuzzi si legge: «Nella scelta [delle rime] mi sono rifatto alla prima edizione aldina, conservando lo stesso ordine nella successione delle poesie. Delle composizioni non accolte in questa edizione ho aggiunto al termine un sonetto (*Se d'esto lasso microsmo e frale*) e una canzone (*Ahi, come pronta e lieve*)» (cit. da JACOMUZZI 1974, p. 78).

[61] Per la questione cfr. TADDEO 2003, pp. 91-112 e VENTURI 2010, p. 150. Colgo l'occasione per ringraziare Francesco Venturi, che ha in corso di allestimento l'edizione delle *Rime* di Caro, per la gentilezza dimostrata nel discutere con me la questione.

In uno studio dal titolo *Attribuzione e restauro di una canzone cinquecentesca*, Edoardo Taddeo ha già indagato in maniera convincente la questione proponendo, a supporto della paternità moliniana, varie argomentazioni di natura metrica, stilistica e di contesto culturale.[62] In questa sede, ci si limiterà ad aggiungere alle osservazioni di Taddeo un paio di considerazioni relative all'*usus* metrico-scrittorio dei due autori, prospettiva di qualche utilità e importanza per dipanare la questione. Da un punto di vista metrico, la forma della canzone in sé sembra essere molto più congeniale all'uso di Molin rispetto a quello di Caro: il primo fu infatti autore di 20 canzoni; il secondo, a nostra conoscenza, solo di 5 (una delle quali per musica e da intendere a rigore come una ballata). In più, non è irrilevante notare che le canzoni del marchigiano sono tutte di natura encomiastica, mentre Molin si cimentò nella composizione di almeno altre tre canzoni di tono moraleggiante (nn. 143, 245 e 246), in linea con i contenuti del componimento in questione. Proviamo ad estendere lo sguardo in una prospettiva comparativa:

CARO[63]

- AbbAcDcEFFDGG (ABB) – 5 st.
  Amor che fia di noi, se non si sface
- ABaBCDDCcEe (aBb) – 6 st.
  Sopra del Tebro una fiorita piaggia
- ABbCABbCCDdEFeF (ABbCDcD) – 7 st.
  Venite a l'ombra de' gran gigli d'oro
- aBCBaCdefEFGFg (abcBCDCd) – 6 st.
  Ne l'apparir del giorno
- xYyxZZ aBAbcDdCEfEf (xYyxZZ) – 4 st.
  Noi siam dal ciel discese

MOLIN

- **AbC AbC** cDdEE (aBB) – **8** st.
  Io vò contando i mesi e i giorni e l'ore (n. 87)
- abbAacddCee (Abb) – 7 st.
  Sì m'offende l'orgoglio (n. 86)
- ABC BA**C CDEEDFF**GG (ABB) – 6. st.
  Tre volte avea l'augel nunzio del giorno (n. 85)
- abbC baaCcddee (abB) – 5 st.
  Vago augelletto e caro (n. 245)
- aBbCcDdAaBEeBF(f)A (aBCcBDA) – 7 st.
  Poi che sì bella e cara (n. 246)
- abbAccAddAeE (AbbAcc) – 6. st.
  Gioia m'ingombra il core (n. 197)
- AbbCBaaCcDdEeFF (aBbCcDD) – 10 st.
  Salve de l'universo alta Regina (n. 195)
- xaaAbbB – 4 st.
  Poi che vostra mercede (n. 91)
- **abC abC cdeeDff** (Abb) – 6 st.
  Questo è pur, questo è il sasso (n. 179)
- **abC abC cd**D (aBB) – 5 st.
  Ahi ch'io son giunto a passo (n. 88)
- AbC AbC cDdEE (aBaCC) – 7 st.
  Lasso chi fia che più d'amar m'invoglie (n. 178)
- ABC BAC CDEeDFGHHGFFII – 10 st.
  Ecco omai il sol ch'a l'Occidente volto (n. 90)
- ABbC BAaC cDeFfEdGG (aBB) – 10 st.
  Christo, se per salir dal mondo al cielo (n. 143)

---

[62] Lo studio, apparso per la prima volta nel 1977, è riedito in TADDEO 2003, a cui si rimanda per i dettagli argomentativi.
[63] Rispettivamente CARO *Rime*, pp. 11-13, 17-19, 44-47, 49-52, 59-61.

- ABbC BAa**C CDEeDFF**GG (ABBCC) – 7 st.
  Tu pur mi sproni e mi saetti il fianco (n. 95)

- ABC BAC CDEeDFGHHGFFII – 10 st.
  Sovra l'altere, et fortunate arene (n. 89)

- **ABC ABC** CDEeDFGHHGFFII (ABBCC) – 11 st.
  Vergine bella nata in mezzo a l'acque (n. 152)

- ABBCBAACCDEeDDFFGG (ABBCC) – 6 st.
  Pien d'un pietoso core e nobile disdegno (n. 153)

- ABbCACcADEeDFF – 10 st.
  A l'armi, a l'armi, a l'armi (n. 154)

- ABBAAccADD (ABB) – 7 st.
  Candida rosa mia, rosa beata (n. 84)

La canzone *Ahi, come pronta e leve* presenta un andamento metrico di matrice petrarchesca (*Rvf* 126): abCabC cdeeDfF (8 st.). Un simile *habitus* si allinea maggiormente alle pratiche metrico-scrittorie di Molin che, in più occasioni, dimostra di prediligere schemi agili e ad alta concentrazione settenaria, strada invece pressoché mai attraversata da Caro. Il ricorso ad uno schema ternario della fronte, in tutte le combinazioni endecasillabico-settenarie possibili, conosce ampia rispondenza in Molin e nessuna attestazione in Caro. Parimenti, per la sirma, il modulo 'cdeeDfF', sempre nei vari equilibri prosodici ammissibili, trova riscontro sempre in Molin (nn. 85, 95 e 179) e mai in Caro. Uguali considerazioni potranno essere pronunciate anche a proposito dell'attacco con doppio settenario: in Molin si contano altre sei occorrenze (nn. 86, 88, 91, 179, 197, 245), (ancora una volta) nessuna in Caro. Tutti questi aspetti portano a propendere, sulla base di un *usus scribendi*, alla mano di Girolamo Molin. Infine, non è affatto trascurabile che la canzone moliniana *Questo è pur, questo è il sasso* (n. 179) presenti un profilo metrico quasi identico a quello della nostra canzone in oggetto, con l'eccezione del solo verso conclusivo: abC abC cdeeDff [canz. 179] - abCabC cdeeDfF [canz. 142].

Ciononostante, la canzone "contesa" fu data per la prima volta ai torchi, con ascrizione a Caro, nel 1560 nella miscellanea RIME CREM1560,[64] testimone che conserva anche non poche varianti testuali rispetto a quanto edito nel 1573.[65] Preliminarmente, andrà precisato che l'assegnazione impropria ad Annibale Caro di componimenti di altri è attestata in ripetuti florilegi cinquecenteschi. A supporto di quanto detto, sono molti gli errori attributivi citabili. Tra questi: nelle *Rime di diversi* 1545 il sonetto *Bella coppia, che in preda avete i cuori* ascritto a Caro

---

[64] È utile ricordare le parole di Balduino: «Tra i fenomeni che più colpiscono chi scorra le stampe antologiche di rime cinquecentesche è la frequenza di composizioni presentate come di incerto autore o con erronea attribuzione, e ciò perfino in casi in cui si trattava di rimatori ancor vivi e in piena attività. L'esame dei mms. rende, com'è ovvio, insostituibili servigi anche in questa direzione. Il fenomeno tuttavia resta ed è dovuto probabilmente a molteplici e non sempre precisabili ragioni. Le prime fra queste sembrano però da ricercare proprio nei modi di diffusione extravagante di cui s'è fatto cenno: si pensi in particolare a testi isolati trascritti da persona che, conoscendo bene l'autore, ritenesse superfluo segnarne il nome e a come, nei passaggi successivi e col passare del tempo, l'attribuzione potesse perciò divenire sempre più problematica; e si pensi ancora all'analoga casistica che poteva prodursi per rime che, essendo inizialmente allegate (su fogli a parte) ad un'epistola, fossero pure, fin dall'inizio ma per ovvi motivi, adespote» (cit. da BALDUINO 2008, p. 246 n. 2).
[65] Puntualmente segnalate in fascia d'apparato.

è in realtà di Bernardo Cappello;[66] nelle *Rime di diversi* 1547 il sonetto *Vibra pur la tua sferza e mordi il freno* attribuito a Caro è di paternità di Francesco Maria Molza (in *Rime di diversi* 1547, c. 16*r*);[67] oppure nelle *Rime di diversi* 1550 il sonetto *La Sena, e l'Arno gian torbidi e lenti* assegnato a Caro è in realtà di Antonio Francesco Raineri.[68] Simili precedenti autorizzano di per sé a, per lo meno, diffidare dalle indicazioni autoriali avanzate in RIME CREM1560. Ma è opinione di chi scrive che pure uno sguardo attento all'allestimento dei testi del florilegio cremonese sia già capace di sollevare almeno un'ombra di sospetto circa la veridicità dell'attribuzione autoriale suggerita dalla miscellanea cremonese, il cui curatore fu Vincenzo Conti.[69] Difatti la raccolta ospita un *corpus* lirico cariano di cinque sonetti alle pp. 16-18,[70] mentre la canzone in esame risulta essere dislocata alle pp. 22-26, isolamento ingiustificato in sé e di cui non si riscontrano casi simili all'interno dello stesso volume. In ogni caso, rimangono da sottolineare ancora un paio di aspetti. La stampa cremonese del 1560 costituisce evidentemente un prezioso limite *ante quem* per la scrittura del componimento, che si ha ragione di credere dunque circolasse in veste manoscritta a quell'altezza cronologica. Inoltre, come si è già accennato, la raccolta cremonese fotografa una situazione testuale ben diversa rispetto a quella data successivamente ai torchi nel 1573 con le *Rime* di Molin. Siamo forse di fronte ad un tracciato variantistico d'autore? Possiamo intendere le lezioni cremonesi come varianti arcaiche, successivamente perfezionate dall'autore stesso? Oppure andranno intese come corruzioni del testo originario? Nel corso della sua indagine, Edoardo Taddeo ha minuziosamente evidenziato i presunti caratteri peggiorativi delle varianti di RIMECREM1560, propendendo a respingere l'ipotesi di un primigenio stato redazionale d'autore. Al contrario è fortemente persuaso che «le lezioni difettose di C [=qui *Rime Crem*1560] si possono spiegare soltanto pensando [...] ad una copia desunta da altri con poca cura, sulla quale si sia poi esercitato il dilettantismo correttorio dell'editore di C, o meglio di Giovanni Offredi, che raccolse e donò al Conti le rime di quel *libro nono*».[71] Nel congedare la questione, suggerisco di ridimensionare (almeno un poco) le certezze di Taddeo dal momento che, a rigore, non si può affatto escludere l'ipotesi che si tratti, al contrario, di una versione arcaica del testo, in seguito sottoposta ad un *labor limae* migliorativo da parte dell'autore in persona. L'eventualità che circolasse una prima stesura della canzone non è affatto inverosimile data la prassi scrittoria dell'epoca di condividere i propri scritti con amici e sodali di riferimento ben prima di una loro messa a stampa, alla continua ricerca di suggerimenti e pareri letterari. Proprio questa pratica, ampiamente attestata nello scenario veneziano, è da riconoscersi plausibilmente alla base dell'errore autoriale. È noto che Caro aderì attivamente al cenacolo veniero,[72] frequentazione che rende quanto meno lecito ammettere l'invio – o la trascrizione – del componimento dell'uno all'altro. Si può pensare che il curatore della miscellanea cremonese, Vincenzo Conti, sia giunto a contatto con delle carte

---

[66] *Rime di diversi* 1545, vol. I, c. 2*r* e CAPPELLO *Rime*, p. 730.
[67] *Rime di diversi* 1547, c. 16*r* e MOLZA *Rime*, p. 54.
[68] *Rime di diversi* 1550, c. 61*v* e RAINERI *Rime*, p. 24.
[69] Veronese di nascita, Conti fu in stretto contatto con Girolamo Vida e godette di un'alta considerazione in ambiente veneziano (per queste informazioni si veda RICCIARDI 1983).
[70] Rispettivamente: *Donna, qual mi fuss'io, qual mi sentissi* (p. 16); *In voi mi trasformai, di voi mi vissi* (p. 16); *Miracoli d'Amor, in due mi vissi* (p. 17); *Ecco il felice, ecco il bramato giorno* (p. 17); *Questo dal grande Henrico amato fiore* (p. 18).
[71] Cit. da TADDEO 2003, p. 110.
[72] A conferma della stima letteraria di Caro per Molin si vedano i primi due versi di un sonetto per Domenico Venier: «Veniero al dolce porto ove mi 'inviti; / tu la stella mi sei, Molino il faro» (CARO *Rime*, p. 29).

cariane fra le quali era stata inserita anche la canzone moliniana, giustificando così la confusione circa la sua paternità.

LE *RIME* DI GIROLAMO MOLIN

RIME
DI
M. GIROLAMO MOLINO
novamente venute in luce.
Con Privilegij per anni XXV.

IN VENETIA, MDLXXIII

AL CLARISSIMO M. GIULIO CONTARINI IL PROCURATORE[1]

[c. ∻ 2*r*] Suole communemente avenire Clar. e prest. Sig. mio che, morto un amico, o subito insieme con lui o non molti giorni da poi rimane estinta l'affezione dell'altro che sopravive e pochissimi al dì d'oggi son quelli che verso la memoria de gli amici passati prestino questa istessa mente e quegli stessi offici che facevano mentr'erano vivi.[2] Il che nasce perché essendo il più delle amicizie fondate nell'utile o nell'ambizione o in altro oggetto sensuale, quando mancano quelle persone delle quali sì fatte cosi si speravano, convien mancar insieme la benevolenza verso di loro. Ove all'incontro quelle che sono appoggiate nelle virtù, nel qual caso s'ama, non per interesse proprio, ma per lo bene e merito dell'amico, se occor[c. ∻2*v*]-re che restiamo privi di lui per morte rimane in pie' sempre fermo l'amore che in vita gli si portava, e in tutte le occasioni che n'è concesso – o col far beneficio a suoi figliuoli e dipendenti[3] o col difender e accrescer la sua facoltà o col conservar la reputazion del suo nome – mostriamo sempre verso di lui un istesso animo e un medesimo continuato affetto. Di qui è Illus. Senatore che se ben già più di due anni parve alla Maestà di Dio di torne e voler per sé quella benedetta anima del Cla. M. Girolamo Molino, vostro così caro e antico amico, non solo non si vede scemare nel vostro animo l'amore verso di lui, ma se fosse possibile che egli ricevesse augumento,[4] si converebbe anzi affermar dai notabili effetti di pietà e di carità che mostrate alla sua memoria che fosse accresciuto e moltiplicato. Perciocché l'avete sempre con pietose lagrime dinanzi a gli occhi, sempre il nominate, sempre il celebrate, sempre[5] di lui e della sua dolcissima conversazione e de' suoi innocentissimi costumi sospirando vi ricordate. Questa nobilissima parte d'animo, che si trova nella M.V. Clar. intorno all'osservar gli amici così morti come vi[c. ∻3*r*]-vi, rende chiaro argomento delle altre molte e rare qualità che risplendono in lei. Perciocché non può esser vero amico chi non è amator delle virtù in altri e chi non l'ha o cerca d'avere in sé stesso. Però si veggono in V. M. Clar. tanti altri sì chiari lumi di virtù: tra i quali il primo è una religion pura, sincera e veramente cattolica,[6] con la quale consigliate sempre tutte le vostre cristianissime operazioni; onde meritamente preposto alla Santa Inquisitione sete per tanti anni stato sì decreto costode e diligente ministro dell'onor di Dio. E nell'amplissime dignità di Procuratore di s. Marco attendendo per lo spazio di anni XXXV. con ogni sollecita cura al governo e splendor delle cose e delle cerimonie de suo santiss. tempio, e

---

[1] Procuratore di San Marco dal 1537, fu il più intimo amico di Girolamo Molin; estraneo alla poesia si dedicò soprattutto alla carriera politica interna. Per maggiori dettagli si veda cap. I n. 40.

[2] Non è forse secondaria la scelta di Magno di avviare la propria dedicatoria riflettendo sul valore dell'amicizia. Questa, declinata nella forma di 'amore platonico', è tipica dei circoli ficiniani veneziani del tempo. Al contempo, non manca di essere espressione consapevole di una comunità intellettuale ovvero una forma di riproposizione del modello delle scuole filosofiche antiche. Per un sonetto eloquente a proposito dell'importanza dell'amicizia dal nostro cfr. MOLIN *Rime* 199. La centralità dell'amicizia nel sodalizio di Campo Santa Maria Formosa è ribadita anche in apertura delle *Rime* di Fenarolo, nella cui dedicatoria a Venier si legge: «Chi antepose la vera amicitia alla parentela, Clariss. Et Valorossiss. S. Domenico, vide egli certamente la verità» (FENAROLO *Rime*, c. a2*r*).

[3] I servitori.

[4] Var. ant. per *aumento*.

[5] Si noti la triplice anafora.

[6] Non si tratta di una precisazione secondaria a fronte dei sospetti di eresia che gravarono su Molin alla fine degli anni Sessanta.

esequendo inviolabilmente le pie ordinazioni dei defunti, e defendendo e sovvenendo, con l'autorità e con le proprie vostre larghe elemosine, le vedove meschine[7] e i poveri pupilli, i quali nel seno della vostra carità sono tenuti per propri vostri figliuoli, e fabricato in diversi luoghi molti onoratissimi tempii e altri già fabricati ornando di molti necessarii, e segnalati ornamenti, mostrate al mondo con nobilissimo esempio [c. ✠3*v*] come veramente si deve esercitar quell'importantissimo grado di degnità e quali debbano esser le azioni d'una persona illustre e di alta fortuna. Che dirò della vostra incorrotta giustizia? Dell'esser severo co' tristi e benigno co' buoni? Della vostra temperanza, magnanimità e prudenza, che sono tali in voi che par che non siano in altri che in voi? Che dirò della singolare eloquenza nota a ciascuno, con la quale persuadendo solamente cose d'onore e d'utile alla carissima patria le avete per quaranta sei anni continui che vi trovate benemerito Senatore, così nelle faticosissime azioni dell'Eccellentissimo Colegio, come ne gli altri illustrissimi magistrati schifato grandissimi danni e apportato con tanta gloria sua e vostra segnalatissimi benefici. La qual cosa non sol con la lingua ha fatto Vostra Magnificenza Clar. ma con mille altre opere e sudore ancora travagliandosi in tutte quelle occasioni, che per li molti gradi a lei non dall'ambizione, ma dal gran merito suo acquistati, ha potuto avere la sua illustrissima vita, oltra l'a[c. ✠4*r*]-ver donando sovvenuto con migliaia di feudi la Republica in questi urgentissimi bisogni della guerra, che si ha con Selino Imperator de' Turchi:[8] nelle deliberazioni della quale la vostra sola virtù ha gran parte in tutti quei più savi provedimenti, che per la publica salute di tutta la Cristianità tutto il giorno si fanno. Essendo lo spirito vostro per natura attissimo a faticarsi con ottima risoluzione nelle cose più ardue delle più segnalate imprese, come si è mostrato sempre in tutte le altre occasioni del governo di questo Serenissimo Dominio. Di maniera che essendovi commessi più volte molti gravissimi carichi ad un tempo stesso, benché siate aggravato da gli anni e continuamente impedito da varie indisposizioni, nondimeno vivificando le deboli forze del corpo con l'incomparabile vigor dell'animo, gli portate tutti con quella franchezza che farebbe altri di giovane e gagliarda età un solo d'essi; ma però con quel beneficio publico, che non si riceveria dalle fatiche di molti altri insieme benemeriti cittadini. Onde in fatti, e non in parole, si vede che stimate in tanto dovervi esser cara la [c. ✠4*v*] vita, in quanto solamente avete occasione di spenderla a gloria di Dio e a servizio della vostra patria e a beneficio de' vostri amici e devoti. Ma non è luogo questo atto a trattar pienamente, e come si conviene, le vostre lodi perché essendo elle infinite ne lo spazio d'una lettera come troppo angusto non caperebbono [*sic*]. Parlando adunque per ora solamente dell'amicizia col Clar. Molino, dico che tra le molte altre dimostrazioni di vero amore usate da voi dopo la sua morte, due sono principalmente degne di particolar menzione: l'una è l'aver voluto che la sepoltura sua sia fabricata vicino alla vostra propria con fare scolpire appresso la sua effigie, che ivi si vede,[9] acciò che quando (il che non sia se non dopo 'l corso di lunghissimi anni) parerà alla Maestà di Dio chiamar a sé ancora la M.V. Clar. sì, come la conversazion d'amendue voi fu congiuntissima in vita,[10] così in corpi e le ossa rimagnano sempre vicine e congiunte dopo la

[7] Sventurate, indulgenti.
[8] Riferimento al conflitto della Lega Santa (1571) contro gli Ottomani. Selino corrisponde a Selim II (Istanbul 1524 – 1574), figlio di Solimano il Magnifico. Fu sultano dell'Impero ottomano dal 1566, anno di morte del padre, alla sua morte. Non è certo casuale la scelta di Magno di enfatizzare l'impegno contro i Turchi promosso da Contarini, equivalente a quello dimostrato da Molin nella propria produzione poetica.
[9] Per il busto ad opera della scuola di Alessandro Vittoria, cfr. cap. I, pp. 26-27.
[10] L'amico Giulio Contarini morì nel 1580.

morte; l'altra è l'amorevole cura che avete presa di far raccogliere e ordinare in questo volume i suoi bellissimi e leggiadrissimi componimenti li quali, quasi figliuoli della soverchia severità o modestia del padre[11] tenuti chiusi in prigione dopo che nacquero senza lasciarli uscir se non ra[c. ✣5*r*]-re volte,[12] ora dalla vostra pietà, accompagnata da un infinito desiderio di tutti i dotti e giudiziosi, son fatti, essendo già divenuti vecchi, uscir dalle tenebre e comparere alla luce del mondo e della gloria alla qual propriamente son nati: benché non si possano chiamar vecchi, dovendo per loro natura vivere eternamente. Essendo adunque per comandamento di V. M. Cl. le presenti rime di confuse per la maggior parte che erano state raccolte ordinatamente scelte e ridotte insieme dalla non meno accurata che amorevole diligenza e discreta considerazione di Monsig. Gio. Mario Verdizotti, per darle poi alla stampa col consiglio e aiuto, come s'è fatto, del Clar. M. Domenico Veniero col quale, come suo familiariss. amico e tanto giudizioso in questa maniera di componimenti, quanto si può comprender da i suoi scritti medesimi e sommamente ammirati e celebrati dal mondo, soleva mentre visse più che con qualunque altro conferir le sue composizioni. Degnandosi ella d'onorar me similmente con valersi in ciò del poco fa per mio volendo ch'io, ancora mi ritrovassi in compagnia del predetto Sig. Veniero a parte di questo carico, è stato dalla vostra cortesia e dal voler di M. Ant. Molino suo erede a spesa della cui gratitudine si fa questa lodata ope[c. ✣5*v*]-ra, rimesso al mio arbitrio il farne la dedicazione a chi più m'aggrada. La onde non parendo a me che ad alcun'altro più convenevolmente possano esser intitolate le composizioni di questo Eccell. Poeta che al più caro e antico amico ch'egli avesse e, essendo anch'io un dei più affezionati servitori che habbia la M.V. Clar. sì come anco fui del Clar. Molino, al vostro nome e non ad altri ho voluto riverentemente dedicarle. Così averrà che non solo i vostri corpi avranno in terra sepolti un medesimo luogo e le vostre anime raccolte in cielo una istessa fede di gloria, ma i vostri nomi ancora descritti qua giù unitamente nella fronte di questo nobil volume da un divotissimo servitore d'amendue saranno e letti e riveriti da tutti i secoli che verrano da poi. Con la qual ferma certezza bascio la mano di V. M.Clar. e in sua buona grazia umilmente mi raccomando.

Di Zara, a di 20. Ottobre. 1572[13]

Di V. M. Clarissima

Humiliss. servitore

Celio Magno[14]

---

[11] Molin non diede mai alle stampe le proprie *Rime*.

[12] In effetti – salvo due sonetti per Irene Spilimbergo inclusi nella miscellanea in suo onore (Giolito 1561) – non sono attestati altri esemplari a stampa. Vale la pena ricordare l'indicazione paratestuale di Dionigi Atanagi al sonetto *Qual Febo, già ripien d'alto diletto* di Celio Magno (MAGNO *Rime* 11): «A M. Hieronimo Molino, valoroso, et honorato gentilhuomo Venetiano, et grande poeta toscano, se bene egli per troppa modestia non ne fa professione» (in *Rime di diversi* 1565, vol. II, c. 123*r*).

[13] Nel febbraio 1572 Celio Magno svolgeva l'incarico di segretario in Dalmazia per il Procuratore Alvise Grimani. La presenza di Magno a Zara nell'autunno del 1572 è comprovata anche da una lettera autografa di Bartolomeo Malombra (Venezia 14 settembre 1572), in cui il poeta invia all'amico veneziano due propri sonetti (in Biblioteca Marciana di Venezia, ms. Marc. It. IX, 171 [= 6092], c. 88*r*).

[14] Celio Magno partecipò anche all'allestimento postumo di Zane, occasione editoriale per la quale compose i sonetti *Queste rime talor del suo più caro* ed *Ecco del bel Parnaso alto tesoro* (MAGNO *Rime* 22-23).

VITA
DEL CLARISSIMO
M. GIROLAMO
MOLINO,[15]
descritta
DA MONSIGNOR
Gio. Mario Verdizzotti

[c. ⁘6*r*] Sì come i parti dell'ingegno delle persone illustri per dottrina, e per valore, sogliono esser sommamente cari a coloro che di simili cose si dilettano, così suol naturalmente esser cara e desiderabile la conoscenza loro. Perciocché amando ogni spirito gentile le cose belle e degne di laude, l'amore che si porta a quelle si trasferisce ancora nei loro autori. Di qui nasce che, [c. ⁘6*v*] per l'affezione che portiamo all'opere altrui, vegniamo ancora ad amare talmente chi le fece, avenga che non l'abbiamo veduto, né conosciuto giamai, [avenga] che se ben egli è morto molti e molti secoli prima, diveniamo suoi parziali di modo che bene spesso pigliaremmo a questionare con altrui per difenderlo nell'onore. E cerchiamo con ogni studio di conoscer coloro che vivi sono per potergli onorare secondo il merito e l'amor che portiamo loro. E tanto più ci ingegniamo di ciò fare quanto intendiamo per fama che oltre il valore siano dotati di altre onorate qualità. E perciò quando non potemo con questi tali per lontananza di paese, ci suol esser sommamente cara la conversazione di chi gli conosce per venir in cognizione dei loro costumi; e quando non sono vivi ci suol recare non picciola contentezza il legger la vita loro, la quale ci serve in questo: come ci serve il ritratto dell'amico già morto per la dolcezza della memoria che sentiamo di lui.[16] Da questa cagione mosso io mi son posto a descriver con brevità, e facendone quasi un ritratto sommario, la vita del Clarissimo M. Girolamo Molino gentiluomo Viniziano e poeta a tempi nostri eccellentissimo; e per sodisfare in parte all'affezione ch'io gli ho portato vivendo, e dopo morte alla sua memoria porterò, e per dar contezza di lui a chi [c. ⁘7*r*] non l'avendo conosciuto, avesse desiderio di conoscerlo fuor de i suoi scritti. Nacque M. Girolamo in Venezia, mia patria, della nobilissima famiglia de i Molini l'anno del Signore M. D.. Il padre suo si chiamava M. Pietro, figliuolo di M. Giacomo il dottore, e dal lato della madre nacque della famiglia de i Cappelli, famiglia medesimamente molto nobile e illustre.[17] Questa gentil donna avea nome Chiara e fu sorella di M. Vincenzo Cappello, famoso gentiluomo Procurator di San Marco e senator di tanto alto valore che tre, o quattro volte, fu eletto gloriosamente al grado di Capitano General da Mare, e fu a i suoi tempi molto stimato per le sue lodate operazioni, come si può veder per le istorie e dall'epitafio, che si trova accanto alla sua statua posta sopra la porta maggiore della chiesa di Santa Maria

---

[15] Per un supporto documentario alla ricostruzione biografica dell'autore si faccia riferimento al qui presente capitolo I, *Per la biografia: uno studio documentario.*

[16] Secondo Verdizzotti la biografia letteraria è al pari di un ritratto pittorico per le due funzioni principali che le spettano ovvero presentare il soggetto a chi non ha avuto modo di conoscerlo di persona e aiutare coloro, che lo hanno frequentato in vita, a conservarne la memoria.

[17] Anche nella biografia in apertura delle *Rime* postume di Zane, Girolamo Ruscelli si sofferma sulla famiglia e i genitori del defunto non mancando di precisarne la antica nobiltà (ZANE *Rime* [1562], c. A5*r*).

Formosa in Venezia.[18] Le quai cose ho voluto considerare intorno alla natività e origine di M. Girolamo non già per openione e credenza di dar lume e chiarezza al nome suo, il quale per se stesso è chiarissimo e illuminato dallo splendore delle sue proprie virtù, ma per inferire che sì come al più delle volte gli arbori buoni fanno buoni frutti, così gli uomini di valore generano simili a sé stessi, come occorse questa volta ancora perché questo gentiluomo nato di questo [c. ⁜7*v*] non degenerò punto da' suoi maggiori. Anzi, se le famiglie dalle quali esso ha origine non fossero state grandi e onorate, con la grandezza del suo nobilissimo animo e del suo proprio valore. Percioché fin dalla sua fanciullezza egli cominciò a mostrar segno di eccellente spirito e oltra l'indirizzo della educazion nobile, ch'egli aveva da' suoi parenti, mostrava chiaramente esser da sé stesso pronto a seguir le virtù, e fuggir la vanità de' vizi disconvenevoli a gentil'uomo ben creato. Non era superbo, come sogliono esser per lo più i giovanetti nati e allevati in grandezza di nobiltà e in morbidezza di ricchezze. Ma, degnandosi di pratticar con tutti, non disprezzava gli inferiori, onorava i pari suoi e riveriva i maggiori di lui per virtù e per valore.[19] E, cercando a quelli accostarsi da' quali poteva imparar qualche virtù degna di gentil'uomo, studiava di far loro ogni onesto servizio per mantenersi nella lor grazia e farsi simile a loro. Per questo essendo nel tempo della sua gioventù in fior di valore e di dottrina M. Pietro Bembo il Cardinale e M. Trifon Gabrieli,[20] gentiluomini Vinitiani, e M. Giovan Giorgio Trissino, gentiluomo Vicentino, cercò di farsi loro intrinseco e intimo amico. E tanto frequentava la loro prattica che si può dire che quei tre gran gentil'uomini [c. ⁜ 8*r*] siano stati i suoi precettori e specialmente nelle cose della poesia della quale sommamente era vago, sì come egli spesse fiate raccontava a me e ad altri ragionando della sua fanciullezza. Il suo studio erano pochi libri e di buoni auttori[21] e (per quello, ch'egli medesimo soleva dir molte volte) la pratica de gli uomini litterati frequente, e per la conversazione d'ogni altra sorte di persona di valore era il suo studio di Padua e di Bologna.[22] Per questo rispetto egli pratticava molto volentieri con ogni persona literata, così della patria, come forestiera; e conferendo con tutti i suoi più stretti e giudiziosi amici le cose sue, ricercava d'averne il loro parere e invitava e quasi sforzava l'amico, con parole cortesi, a dir sopra le sue cose la sua opinione qual ella si fosse. E se sentiva avvertimento alcuno di cosa che gli piacesse l'accettava e cercava di accomodar le sue composizioni in modo, che sodisfacessero con ragione ad altri prima e poi a sé stesso.[23] Se anche udiva parer altrui, che non sussistesse, non restava però egli meno satisfatto, e ingenuamente rispondendo faceva capace l'amico suo del suo miglior parere. Onde il più delle volte maggiore era il frutto che altri potevan trarre da i suoi dotti e sinceri discorsi nel conferir

---

[18] Vincenzo Cappello (1469 – 1541) fu sepolto nella chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia, dove è tutt'oggi ammirabile la statua e l'urna dedicatogli, datate entrambe al 1541. Il monumento funebre, realizzato da Domenico q. Pietro Grazioli (allievo di Sansovino), è posto sulla controfacciata sinistra.

[19] Monica Bianco nota la vicinanza, all'insegna di una comune virtù di temperanza, con il modello ideale pitagorico (cfr. BIANCO 2012bis, pp. 231-232).

[20] Come nel caso di Giacomo Zane nella cui *Vita* di Ruscelli si legge: «Là onde, essendo allora molto celebre il nome et la fama di M. Trifon Gabriele, et la molta cortesia che quel veramente santo vecchio usava con ciascheduno che desiderasse imparar da lui, egli andò molto tempo ad udirlo et fece maraviglioso acquisto di quasi tutte quelle bellezze, che esso M. Trifone haveva in molt'anni osservate ne i Poeti migliori, così Greci come latini» (ZANE *Rime* [1562], cc. A 7*v*-8*r*).

[21] Non ci è pervenuta alcuna notizia sulla biblioteca di Molin.

[22] La conversazione, fa notare Monica Bianco, è «strumento maieutico per eccellenza secondo la tradizione platonica» insieme alla «centralità nell'esercizio lirico della reciproca lettura e correzione» (cit. da BIANCO 2012bis, p. 233).

[23] Non ci sono pervenute notizie più concrete su queste presunte conversazioni in materia poetica, che abbiamo però ragione di supporre si basassero su materiale manoscritto o declamazione orale.

delle sue cose con esso loro, che quello che esso potesse trarre dall'altrui parere. Tutta[c. ⁘8*v*]-via egli non si rimaneva di voler sopra ogni cosa intender l'altrui openione, e poi si risolveva da sé stesso in quello che la ragione gl'nsegnava. E se ben egli era grandissimo osservatore dell'arte, nondimeno il dono della natura era in lui sì notabile, che si poteva dir che il suo ingegno fosse maestro dell'arte. Tra le molte prattiche, che egli aveva nella maggior parte dell'età con ogni sorte di gentil'uomo virtuoso e honorato, e ogni artefice raro e eccellente di ogni arte nobile come di Musica, della quale egli sommamente intendendosene si dilettava, di pittura e di scoltura, e di persone di militare disciplina intendenti, le più ordinarie furono di questi gentil'uomini suoi coetanei, cioè M. Bernardo Navagiero, che fu poi Cardinale, Mons. Daniel Barbaro eletto d'Aquilegia, M. Bernardo Cappello, M. Domenico Moresini il Cavaliero letteratissimo Senatore di questa città, M. Luigi Priuli eletto Vescovo di Brescia, M. Fortunio Spira gentil'uomo famoso ai suoi tempi per valor di intendere le lingue ebrea, greca, latina e volgare, M. Luigi Cornaro che per viver sobriamente allungò il termine de gli anni suoi fin presso a cento e ne scrisse un trattato intitolato *La vita sobria*,[24] l'eccellente M. Sperone Speroni, M. Bernardo Tasso, e M. Giulio Camillo, tutti gentil'uomini di raro valore, dei quali superfluo sarebbe [c. ⁘⁘ 1*r*] il descriver le lodi poi che e per fama e per li loro scritti medesimi sono abbastanza dal mondo conosciuti. Ma di tutte queste onorate conversazioni niuna egli più frequentava che quella del Clar. M. Domenico Veniero gentil'uomo di valor singolare, la casa del quale nella città di Venezia è un continuo ridotto di persone di lettere e d'altro rari e eccellenti.[25] Con queste prattiche e conversationi egli di continuo si tratteneva fuggendo l'ozio e gli altri poco onorati trattenimenti de' giuochi di carte e d'altro, ne i quali si sta oggidì per lo più miserabilmente immersa e perduta la gioventù della maggior parte delle persone per nobiltà di sangue,[26] e per altezza di fortuna grandi e illustri, consumando il tempo, e la facoltà in crapule e disonesti piaceri, con detrimento dell'onore, del corpo e dell'anima loro. Era questo gentiluomo di natura tanto benigna e amorevole che egli infinitamente si doleva quando vedeva patire alcun povero virtuoso e, in quello che egli poteva, lo sovveniva con gran prontezza e carità, e trovandosi di mediocre fortuna si ramaricava non poco di non poter far cosa degna del suo altissimo animo.[27] Stavasi come astratto da ogni altra cura per cagione de' suoi studii, alle volte ritirato dalla fre[c. ⁘⁘1*v*]-quenza de gli uomini, e era parimenti lontano dall'usanza che sogliono tenere i gentiluomini viniziani in lasciarsi intendere d'aver desiderio di esser assunti a i governi delle cose publiche e per ogni mezzo possibile procurarli onde, come colui al quale per non esser di natura inclinato, si fatto costume non piaceva, non ha se non rare volte conseguito alcuna dignità publica, essendo degno di tutte. Ma come quello che stimava non l'onore de i gradi ma il merito di quelli si contentava più tosto di spender il tempo in acquistar quelle qualità, che fanno gli uomini meritevoli degli onori senza averne,[28] che acquistarne per simil pratica senza merito; così egli spendeva la maggior parte del giorno ne

---

[24] Luigi Corner, o Alvise Cornaro, nacque a Venezia nel 1484 (data discussa) e morì a Padova nel 1566. Noto per essere stato mecenate di Angelo Beolco e amico di Speroni, sostenne anche l'attività del pittore Giovanni Maria Falconetto e del giovane architetto Andrea Palladio. Tra il 1560 e il 1565, Tintoretto ne eseguì un ritratto oggi conservato a Palazzo Pitti (Firenze). Fu autore del noto trattatello *Discorso sulla vita sobria*, edito a Padova nel 1558 per i torchi di Perchacino (a cui seguirono tre ristampe, con modifiche e ampliamenti, nel 1561, 1563 e 1565). Per un'edizione commentata del testo: CORNARO *Trattato de la vita sobria*; per una ricostruzione biografica cfr. GULLINO 1993.
[25] Il circolo Ca' Venier in Campo Santa Maria Formosa.
[26] Si noti come la temperanza contraddistingua sempre il profilo idealizzato del poeta.
[27] In effetti Molin pare non aver goduto di un benessere economico (per questo cfr. cap. I, p. 16).
[28] Ovvero meritevole di lode senza ragioni militari o politici.

gli studi delle lettere, nelle quali fatto avrebbe assai maggior frutto, se non fosse stato per lo spazio di trenta e più anni di continuo, con fiera crudeltà fin al punto estremo della sua vita, a gran torto travagliato e lacerato con molti litigi e insidie dalla malignità e perfidia di chi gli era più congiunto di sangue: tutto che in ciascuna causa tutti i giudizi felicemente terminassero sempre a suo favore.[29] Non si volle mai congiungere in matrimonio per viver più libero e per poter meglio attendere a i suoi studi senza esserne distratto dall'obligo della cura delle cose famigliari, cercando egli sommamente la quiete, la [c. ∻∻2*r*] quale (come dianzi fu detto) se ben gli fu interrotta spessissime volte con gran danno de' suoi onoratissimi studi nondimeno non han tanto potuto questi accidenti esteriori ch'egli superandogli con la prudenza singolare, che era in lui, non abbia lasciato molti e molti scritti degni di somma lode. I quali per opera del Clar. M. Giulio Contarini Procurator di San Marco, suo antiquissimo e cordialissimo amico, sono al presente venuti in luce aiutati dal giudizio del Clar. M. Domenico Veniero sudetto e da M. Celio Magno. Era M. Girolamo di così notabile bontà che ogni gran tesoro non avrebbe potuto già mai potuto piegarlo a far cosa, che meno che onesta fosse, così gli dispiacevano in altri le cose malfatte. Amava generalmente tutti, e più chi più meritava, ma sopra ogni cosa si mostrava nei suoi ragionamenti molto amatore della patria, per beneficio e onor della quale avrebbe, se ne fosse venuta l'occasione, speso molto prontamente la vita propria.[30] Tal volta soleva adirarsi in sé stesso con una laudabile indignazione verso gli scelerati e verso coloro che essendo carichi di ricchezze e ornati di grande auttorità, non facessero molte cose degne di loro, come si può tener per fermo ch'egli fatto avrebbe. Però beato il mondo se questo gentil'uomo fosse stato qualche gran prencipe, perché per quanto si fosse aspet-[c. ∻∻2*v*]tato alle forze sue senza dubbio non avrebbe mancato di giovare ad infiniti uomini secondo il bisogno! Era persona molto giusta in sé stesso e zelantissima della giustitia in altri.[31] Era magnifico e liberale, ufficioso verso tutti, ma molto più verso gli uomini da bene e virtuosi, per li quali si faticava volentieri, facendo loro ogni sorte di favore, dove per sé stesso poteva e ove non poteva si adoperava indefessamente, non avendo alcuna sorte di rispetto d'obligarsi a questo e a quello per giovar altrui non ad altro fine che per giovare a chi lo meritasse. Fu sempre molto caritativo verso li poveri, e certo più di quello che per aventura poteva comportare la sua fortuna.[32] Come ottimo conoscitore della bellezza era facile ad amare le belle donne; non però le amava talmente, che trovandosi alcuna più bella d'animo, che di corpo, egli nell'elezione, non l'antiponesse ad un'altra, in cui maggiormente risplendesse la bellezza del corpo, che quella dell'animo. E fu questo amore cagione principalissima ch'in lui si destassero li spiriti di Poesia alla quale, più ch'ad altro, egli era per natura inchinato onde ne uscirono le sue bellissime rime, e veramente in ogni maniera di soggetto per li concetti e per lo stile di laude immortale. Quanto alla qualità del corpo fu egli di complessione sanguinea, di comune statura e membra molto ben pro-[c. ∻∻3*r*] porzionate e di grazioso e insieme venerabile aspetto. Insomma era tale che, non avendolo io conosciuto se non essendo egli già

---

[29] Verdizzotti si riferisce alle tensioni giudiziarie con il fratello Nicolò; per una ricostruzione del processo cfr. cap. I *Per la biografia*, pp. 16-18.

[30] Non sfugga che Molin è descritto come amante dell'amicizia, sapiente, moderato e coraggioso. La considerazione è però coerente con l'impegno politico dimostrato da Molin in più *loci* delle *Rime*.

[31] Di qualche interesse è l'alto senso di giustizia riconosciuto al Molin. Questo dovrà essere ricondotto ancora una volta all'ideale modello filosofico di stampo pitagorico ma è da mettere in relazione anche con le traversie giuridiche che l'autore ha dovuto sostenere in vita.

[32] Molin ebbe, infatti, difficoltà economiche come comprovato dal suo testamento (per il quale cfr. APP. 2, qui alle pp. 29-32).

tutto canuto, ho inteso a dire, ch'egli era stato bellissimo fanciullo e bellissimo giovane e io poi l'ho giudicato un dei più bei vecchi ch'io vedessi già mai. Fu di sì buona temperatura che pochissime volte sentì aggravemento di notabile indisposizione in tutta la vita sua. La quale finalmente, convenendo tutte le cose mortali aver fine, essendo egli d'una robusta e molto prosperosa vecchiezza, terminò per un per cagione d'un mal di catarro sopragiuntogli per cagione di un riscaldamento che in capo di otto giorni lo suffocò. Morì molto cristianamente l'anno di Nostro Signore M.D.LXIX. e dell'età sua LXIX. il giorno XXV. di decembre avendo prima per suo testamento de i suoi beni di fortuna lasciato erede M. Antonio Molino allevato e amato da lui come proprio figliuolo, nelle cui braccia spirò, e suo commissario il predetto Clar. M. Giulio Contarini, ch'è stato fra tutti gli altri il più antico e caro amico ch'egli avesse già mai in tutta la sua vita, poi che seco era vivuto[33] in amore indissolubile più di anni cinquanta continui, partecipando con lui in ogni tempo non solo tutti gli accedenti, che gli occorrevano ma tutti i suoi più secreti pensieri ancora. Onde finalmente questo Cla. Senatore [c. ⁘⁘3*v*] essendo rimesso all'arbitrio di lui per l'istesso testamento di far seppelir il suo corpo, dove gli piacesse, e ricordevole della passata amicizia del suo caro compagno e fratello in benivolenza reciproca, l'ha fatto seppellire nella chiesa di Santa Maria Giubenico[34] in Venezia, la qual chiesa è della parochia nella quale esso abita. E oltra l'averlo fatto porre in un sepolcro a questo effetto ordinato, vicino al suo e della sua famiglia, e collocar la sua imagine da M. Alessandro Vittoria ottimo maestro di quell'arte scolpita, l'ha onorato d'un epitafio composto da lui medesimo e in un marmo per eterna memoria intagliato del tenor che segue:

HIERONIMO MOLINO VERO
MVSARVM ALVMNO QUI HV-
MO CINERES IMAGINEM NOBIS
COELO ANIMAM DICAVIT
VII. KAL. IAN. MD. LXIX.

IVLIVS CONTARENVS DIVI
MARCI PROCVRATOR INSI-
GNI AMORE AC PIETATE HAEC
FIERI CVRAVIT.

[33] Participio passato arcaico di *vivere*.
[34] Attualmente la chiesa di Santa Maria del Giglio, nel sestiere di San Marco (Venezia).

SONETTI AMOROSI

1. [c. 2*r*]

Sonetto incipitario delle *Rime* di Molin, la cui funzione proemiale è suggerita dalla presenza di due elementi topici: la proposizione dell'argomento e l'invocazione. Trattandosi di un'edizione postuma non è possibile stabilire con sicurezza quanto la disposizione dei testi risponda alla volontà dell'autore o a una scelta dei curatori. In ogni caso, il componimento differisce sensibilmente dagli esordi lirici di Petrarca e Bembo e pare avvicinarsi soprattutto al precedente sannazariano (SANNAZARO *Rime* 1). Fulcro del testo di Molin non è la condanna dell'esperienza amorosa, bensì l'auspicio di una gloria poetica pronunciata secondo i dettami di un *topos modestiae*, trasversale alla lirica quattro-cinquecentesca. Per un commento più approfondito del sonetto proemiale, anche in rapporto al modello di Sannazaro, si veda cap. V. 1.1 *La presenza di un sonetto proemiale*, pp. 129-131.
Il sonetto non è databile.

Scegli e amenda di tua propria mano,
Febo, gli error de le mie rime nove
ché, come indegne di mostrarsi altrove,
non le distrugga poi Lete o Vulcano. 4

E se tu le dettassi a mano a mano,
com'Amor fea di me diverse prove,
purgale or, sì ch'in loro altri non trove
cosa ch'offenda alcun giudizio sano. 8

E s'elle non andran famose e note
come molt'altre, almen fia che si dica
ch'elle fur del tuo onor sempre devote. 11

Poco ebbi a' studi miei fortuna amica,
pur rimarran, benché di gloria vote,
come reliquie di gran fiamma antica. 14

Sonetto su 4 rime, tutte vocaliche, di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*-ove*) e C (*-ote*) sono in assonanza; equivoca la rima "mano": "mano" (1, 5); inclusive le rime "altrove": "trove" (3, 7) e "devote": "vote" (11, 13); ricca la rima "prove": "trove" (6, 7).

1-4. ■ SCEGLI: 'seleziona'. ■ AMENDA: dietro alla necessità di purgare, poi anche al v. 7, la propria poesia si avverte il tradizionale motivo del *topos modestiae*. ■ FEBO: epiteto greco del dio Apollo, figlio di Zeus e di Latona, e protettore delle arti, della musica e della poesia. Per una richiesta simile cfr. Bembo *Rime* 111, 1 «Pon *Febo mano* a la tua nobile arte» e 135, 1-4 «Se mai ti piacque, Apollo, non indegno [= *indegne*, v. 3] / del tuo divin soccorso in tempo farmi / detta ora sì felici e lieti carmi, sì dolci *rime* a questo stanco ingegno»; Della Casa *Rime* 33, 12-14 «Tu *Febo* (poi ch'Amor men rende vago), / *reggi il mio stil*, che tanto alto subietto / fia somma gloria a la tua nobil arte». ■ ERROR: qui da intendere come

mancanze stilistiche e limiti poetici, che si chiede a Febo di migliorare. ■ MIE RIME NOVE: oltre all'imprescindibile memoria virgiliana dei *nova carmina* (Virg. *Bucol.* III, 86), è forte l'eco di *Purg.* XXIV, 50 «trasse le *nove rime*…», poi condiviso in *Rvf* 60, 10 «s'altra speranza le *mie rime nove*» e assai diffuso nella lirica petrarchista cinquecentesca. È ineludibile, a fronte della natura proemiale del componimento, ricordare il prodromo di Sannazaro *Rime* 1, 2 «infuse *Apollo a le mie rime nove*». ■ NOVE: perché giovanili o in quanto novità sullo scenario letterario. ■ LETE: fiume infernale dell'oblio; Molin qui allude al rischio che la propria poesia possa essere dimenticata. A questo pericolo alludono in molti, tra cui: *Purg.* XXVIII, 121-33; *TP*, 121; Bembo *Rime* 114, 11; Della Casa *Rime* 26, 14 e 87, 7; B. Tasso *Amori* II 59, 3 e Stampa *Rime* 88, 7. ■ VULCANO: il dio del fuoco della mitologia classica, *deus artifex* per eccellenza, nel testo assume al contrario una valenza distruttiva. Non si attestano altre sue occorrenze all'interno dell'opera di Molin. Per l'accostamento tra le due divinità: *Rvf* 41, 2-3 «d'arbor ch'amò già *Phoebo* in corpo umano / sospira et suda a l'opera *Vulcano*».
5-8. ■ E SE: poi in anafora al v. 9. ■ LE DETTASSI: la speranza del poeta è di ricevere l'ispirazione poetica da Febo, così come Amore ha già fatto in diverse occasioni. Per la dettatura di Amore, oltre al celebre *Purg.* XXIV 53-54, sarà doveroso menzionare Bembo *Rime* 140, 4. Molin propone la medesima immagine nel son. 51, 6 «Amor *mi detta* o cara e dolce tanto». ■ A MANO A MANO: 'di volta in volta'; per il sintagma cfr. *Rvf* 42, 8 «nel bel guardo *d'Apollo* [= Febo, v. 2] *a mano a mano* (: mano)»; *TC* II, 5 «tutto a sé il trasser due ch'*a mano a mano*» e *TF* III, 16 «*A man a man* che lui cantando giva». ■ PROVE: sempre riferito agli amori imposti da Cupido cfr. son. 15, 6 e son. 19, 7-8. ■ PURGALE: riferito alle proprie rime. Nella lirica del XVI secolo è frequentemente associato ad 'inchiostro', come nel caso del son. 204, 8 «fama, quanta può dar *purgato inchiostro*» e rimandi. ■ GIUDIZIO SANO: uguale sintagma nella canz. 95, 42 «*sano giudizio* d'affermar non teme».
9-11. ■ TUO ONOR: riferito a Febo e quindi alla 'poesia'. ■ DEVOTE: per la propria devozione alla poesia cfr. capit. 129, 40-42 «ma, se *Febo* a parlar così m'inspira, / ben posso scusa aver, né chi m'ascolta / devrà spezzar *la mia devota lira*».
12-14. ■ POCO…FORTUNA AMICA: sugli ostacoli alla propria vita intellettale e poetica si ricordi la testimonianza di Gian Mario Verdizzotti: «Non si volle mai congiungere in matrimonio per viver più libero, et per poter meglio attendere a i suoi studii, senza esserne distratto dall'obligo della cura delle cose famigliari, cercando egli sommamente la quiete; la quale (come dianzi fu detto) se ben gli fu interrotta spessissime volte con gran danno de' suoi honoratissimi studii, nondimeno non han tanto potuto questi accidenti esteriori, ch'egli superandogli con la prudenza singolare, che era in lui, non habbia lasciato molti e molti scritti degni di somma lode» (*Vita*, cc. ✢✢1*v*-2*r*). ■ STUDI MIEI: sforzi letterari. ■ FORTUNA AMICA: Molin sostiene di non aver avuto una sorte favorevole, ma sempre di ostacolo ai propri interessi poetici. ■ AMICA: 'amichevole, favorevole'; per simile concetto cfr. sest. 94, 13 «non ebbe altr'uom più *amica sorte*». ■ RELIQUIE: 'resti', ma qui nel significato di 'testimonianze'. Va ricordata la forte vicinanza con Cariteo *Rime* 135, 7-8 «ché se vedete in me segni d'amore / *reliquie* son de la mia *fiamma antica*» e Muzio *Rime* 41, 8 «per le vestigia de *la fiamma antica* (: dica : amica)». ■ GRAN FIAMMA ANTICA: l'amore del poeta per la donna amata. Il sintagma «fiamma antica» richiama alla mente obbligatoriamente Virg. *Aen.* IV, 23 «Agnosco veteris vestigia flammae», ma non si esclude l'ipotesto dei precedenti danteschi di *Inf.* XXVI 85 «Lo maggior corno de la *fiamma antica*» e *Purg.* XXX, 48 «conosco i segni dell'*antica fiamma*». Per il sintagma cfr. anche TULLIA *Rime* 32, 4 «a riveder la vostra fiamma antica»; ROTA *Rime* 77, 1 «Gli sdegni vostri, alma mia fiamma antica (: amica)» e, ma con forte impronta virgiliana, B. TASSO *Amori* III 19, 2 «veggio i vestigi de la *fiamma antica* (:dica)».

2. [c. 2*v*]

Sulla scorta del modello di Petrarca, anche nelle *Rime* di Molin dopo il proemio segue un sonetto che rievoca l'attimo dell'innamoramento, inteso come repentino ferimento, motivo centrale nei sonetti di apertura dei *Fragmenta* e di molti canzonieri cinquecenteschi (per esempio CAPPELLO *Rime* 2-4).
Il sonetto non è databile.

Ferma stella fatal m'addusse il giorno
quando da prima in voi le luci apersi,

dov'Amor, trionfando armato, io scersi
spiegar su' insegne nel bel viso adorno. 4

L'alme grazie del ciel tutte d'intorno
stavano, in sfavillar piacer diversi,
ond'io pronto ad amar l'alma conversi
senz'altro tema d'amoroso scorno. 8

Vidivi e sospirando arsi in un punto.
Ma chi può scampo aver per sua virtute
dal ciel, d'Amor, da tante grazie giunto? 11

Diemmi il caso talor nove ferute,
ma brev'ora sanolle; or sol compunto
da questa andrò senza sperar salute. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; C (*–unto*) e D (*–ute*) condividono la vocale tonica in *–u* e la consonante *–t*; A (*–orno*) e B (*–ersi*) la vibrante *–r*; ricca la rima "diversi": "conversi" (6, 7); inclusiva la rima "punto": "compunto" (9, 13).

1-4. ■ FERMA STELLA FATAL: per il sintagma, con allitterazione della *–f*, in Molin cfr. anche son. 8, 9 «E fu forza e voler di *ferma stella*»; son. 60, 5 «E, se *stella fatal* chiara per noi» e canz. 84, 49 «cinta di raggi la *fatal tua stella*». La stella, intesa come 'destino', anticipa la luminosità del «giorno» e del «fuoco». ■ GIORNO: dato il carattere incipitario del testo non si può escludere una reminescenza di *Rvf* 3, 1 «Era il *giorno* ch'al sol si scoloraro». Da connettere con il «dì primiero» del son. 3, 1. ■ LE LUCI APERSI: forte memoria di *Rvf* 29, 21 «Ma l'ora e 'l *giorno*, ch'io *le luci apersi*», poi assunto anche in Bembo *Rime* 49, 2 e B. Tasso *Amori* IV 71, 9-10. ■ TRIONFANDO: Cupido, nella tradizione amorosa, è trionfante perché nessuno ne è immune. ■ ARMATO: dell'arco; già *Rvf* 2, 3 «celatamente Amor l'arco riprese». ■ SCERSI: 'distinsi, vidi bene'; si noti l'allitterazione della sibilante. ■ SPIEGAR SU' INSEGNE: in atto di sfida. ■ NEL BEL VISO ADORNO: riferito al volto della donna amata; sintagma uguale in son. 3, 2 e per il sintagma in clausola cfr. son. 31, 5 «Madonna sol del suo *bel viso adorno*» e canz. 85, 20 «vedesti mai, ch'a quel *bel viso adorno*».
5-8. ■ AMAR…AMOROSO: si aggiunga alla catena etimologica «Amor» (vv. 3 e 11). ■ AMOROSO SCORNO: per il sintagma (con eguale sequenza di parole-rima) cfr. *Rvf* 201, 8 «…et *d'amoroso scorno* (: adorno: giorno: intorno)».
9-11. ■ VIDIVI: 'vi vidi'; per la forma cfr. *TF* III, 91. ■ SOSPIRANDO: azione tipica della fenomenologia amorosa. ■ IN UN PUNTO: 'in un attimo'. ■ MA CHI…GIUNTO?: il ricorso all'interrogativa retorica enfatizza l'impossibilità dell'amante di evadere il proprio destino.
12-14. ■ TALOR…OR: con scia fonica in «ora» e «or» (v. 13). ■ FERUTE: 'ferite'; attestato anche in *Inf.* I, 108 «Eurialo e Turno e Niso di *ferute* (: salute: virtute)», *Inf.* XI, 34 e *Rvf* 270, 103 (: virtute). ■ BREV'ORA: l'amore per le donne precedenti è sfumato rapidamente; in contrasto con il sentimento senza fine nutrito per la nuova amata. Una simile dialettica apre anche *Rvf* 2, 1-2. ■ COMPUNTO: 'addolorato per essersi fatto male'; attestato anche in *Rvf* 201, 7. ■ SENZA SPERAR SALUTE: pronunciata allitterazione della sibilante, con vaga memoria di *Rvf* 3, 7 «SecuR *Senza* Sospetto».

3. [c. 2*v*]

In continuità con il son. 2, dopo l'avvenuto innamoramento il poeta lamenta ora la propria prigionia amorosa. Riproponendo la tradizionale metafora dell'amore come campo di battaglia, Molin dichiara che avrebbe preferito morire con onore piuttosto che cadere tra l'innumerevole schiera delle vittime di Cupido. Accortosene troppo tardi e ormai privo della propria libertà, non gli rimane che fare appello alla pietà dell'amata. La consequenzialità fra i sonetti 2 e 3, oltre

che dallo sviluppo cronologico della narrazione, è confermata dalla presenza di uno schema metrico equivalente e dal riproporsi, nella prima quartina, di recuperi lessicali e sintagmatici. Sintatticamente, non sfugga il ricorso alla frantumazione dell'ipotetica nelle quartine: l'apodosi, che coincide con la principale, è ritardata al v. 5, con inversione degli elementi verbali. La protasi, articolata tra i vv. 1 e 3, include una completiva a cui segue una relativa parentetica.
Il sonetto non è databile.

TRADIZIONE TESTUALE: ms. P, c. 61*v*; ms. A, p. 208; GOBBI 1709, p. 100.
BIBLIOGRAFIA: GALAVOTTI 2017, p. 221.

S'io fossi stato accorto il dì primiero,
che 'l bel viso mirai, saldo e ristretto,
a riparar il cor contra il diletto,
che vinto il trasse a l'amoroso impero, 4

fatt'avrei come suol nobil guerriero,
che, s'ardito nemico al campo eletto
vincer non può, con ostinato affetto
morendo a sé procaccia onor intero. 8

Questo fermo voler m'avria campato
per morte o vivend'io voi forse offesa
d'alcun segno d'amor nel manco lato. 11

Ma se mi v'arrendei senza contesa
straziar servo è gran biasmo, arso e legato,
che mercé chiede e non può far difesa. 14

---

3 riparar] riparare P

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–ero*) e B (*–etto*) sono in assonanza; D (*-esa*) condivide la tonica in *–e*; B e C (*–ato*) sono in parziale consonanza; ricche le rime "diletto": "eletto" (3, 6) e "offesa": "difesa" (10, 14).

1-4. ■ ACCORTO: ineludibile l'ipotesto petrarchesco di *Rvf* 2, 13 «ritrarmi *accortamente* da lo strazio». ■ DÌ PRIMIERO: in continuità con il «giorno» di son. 2, 1; per la vicinanza di termini cfr. *Rvf* 23, 41. ■ SALDO E RISTRETTO: riferiti al poeta; si noti la sequenza allitterante della vibrante *–r*. ■ BEL VISO MIRAI: dato l'ipotesto petrarchesco, si ricorda *Rvf* 3, 4 «ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro». ■ A RIPARAR IL COR: *Rvf* 3, 5 «Tempo non mi parea *da far riparo*». ■ DILETTO: della vista. ■ VINTO: riferito al «cor» (v. 3).
5-8. ■ GUERRIER: cfr. son. 82, 3 «come *guerrier* che 'l suon di tromba senta». Per la vicinanza di termini cfr. B. Tasso *Amori* V 177, 4. ■ PROCACCIA: 'procura'; per la vicinanza di termini cfr. Bembo *Rime* 6, 8 «gir *procacciando* a la sua donna *onore*».
9-11. ■ AVRIA CAMPATO: 'mi avrebbe salvato dalla morte'. ■ MORTE…VIVEND'IO: marcata contrapposizione tra morte e vita. ■ MANCO LATO: poiché il lato sinistro del petto ospita il cuore, sede del sentimento amoroso; cfr. son. 11, 6 «né 'l mostro, e ei pur m'arde il *lato manco*»; per l'uso del sintagma in clausola cfr. *Rvf* 209, 12 e 228, 1 e Bembo *Rime* 133, 12.
12-14. ■ SE…SERVO: diffusa insistenza sulla sibilante. ■ STRAZIAR: per gli strazi d'Amore cfr. soprattutto son. 17, 7 e son. 19, 8. ■ SERVO: secondo tradizione l'innamorato; per l'immagine anche in canz. 87, 24 e ball. 92, 40-41. ■ ARSO E LEGATO: conseguenze topiche dell'essere sconfitto da Amore. Ma non si esclude un richiamo a *Rvf* 3, 4 «ché i be' vostr'occhi, donna, *mi legaro*».

4. [c. 3*r*]

Il sonetto pone al centro le fiamme d'amore – si vedano i vv. 1, 5, 7, 8 – capaci di procurare gioia e dolore al contempo. A partire dal protagonismo igneo, la condizione estrema dell'innamorato rende lecito il ricorso ad un bestiario mitologico tradizionale: il poeta si identifica pertanto in un'aquila (vv. 1-4), in una fenice (vv. 5-6), in una salamandra (vv. 7-8) e infine in un cigno (vv. 12-14), quest'ultimo con lo scopo di richiamare sia le capacità canore dell'amante-cigno sia di anticipare il riferimento al mito di Giove e Leda. In una perfetta circolarità, dunque, l'aquila di Giove sfuma nel cigno finale, all'insegna di un trasformismo erotico fortemente in debito con la mitologia classica. Per un'analisi del testo in relazione all'erotismo lirico di Molin cfr. cap. V. 1. 2 *Scorci sensuali*, pp. 149-150.
Il sonetto non è databile.

Fatto son nel mirarvi, almo mio sole,
l'augel di Giove e in voi quanto più miro
lo sguardo affino e vo' di giro in giro 4
passando al terzo ciel, come Amor vole.

Nova fenice poi m'accendo al sole
de' bei vostr'occhi, e pero ivi e respiro
e salamandra in sì bel foco spiro,
ch'ardendo godo e nulla unqua mi dole. 8

Vivo senza mercé d'un sol ristoro
e pasco l'alma di sì raro affetto,
ché mi fa gioia il duol quand'io ne moro. 11

Sì foss'io cigno del mio amor canoro
ch'io non invidiarei Giove al diletto
ch'ebbe con Leda o Danae in pioggia d'oro! 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC CDC; A (*–ole*) e C (*–oro*) condividono la tonica in *–o*; A e D (*–etto*) invertono le vocali; in consonanza B (*–iro*) e C; identica la rima "sole": sole" (1, 5); inclusive le rime "respiro": "spiro" (6, 7) e "canoro": "oro" (12, 14).

1-4. ■ FATTO SON: attacco simile a son. 182, 1 «*Fatto son* d'animal sacro e gentile». ■ ALMO MIO SOLE: costrutto di matrice oraziana (*Carm. Saec.*, 9 «*Alme sol*, curru nitido diem qui…»), molto comune nel lessico amoroso petrarchista. ■ L'AUGEL DI GIOVE: l'uccello sacro a Giove è l'aquila, che nella mitologia classica si credeva essere portatrice di fulmini, e nelle cui sembianze il re degli dei era solito trasformarsi (anche per intenti amorosi). Per simile espressione: *Purg.* XXXII, 112 «com'io vidi calar *l'uccel di Giove*». ■ GIOVE: per la presenza di Giove nelle *Rime* di Molin cfr. anche i sonetti 32, 8; 146, 13; 149, 14 e 150, 1. ■ AFFINO: 'aguzzo', riferito a «sguardo» (v. 3). ■ GIRO IN GIRO: *Inf.* XXVIII, 50 «per lo 'nferno qua giù *di giro in giro*». ■ TERZO CIEL: il cielo di Venere, menzionato già in *Rvf* 142, 3 «che 'nfin qua giù m'ardea dal *terzo cielo*» e *TM* II, 172-173 «…la rota / *terza* del *ciel*…», suggerisce un'eco della nota canzone dantesca *Voi ch'ntendendo il terzo ciel movete* (Dante *Rime* 79).
5-8. ■ NOVA FENICE: uccello mitico che muore bruciato ogni cinquecento anni e che ha la capacità di rinascere dalle proprie ceneri; per uguale sintagma cfr. son. 171, 13 «*nova fenice* a noi fia che si scopra». La fenice appare ripetutamente in Petrarca (*Rvf* 185, 1; 321, 4 e 323, 49). Segnalo che il mito dell'immortalità congiunto alla figura mitologica della fenice è assai ricorrente nelle *Rime degli Eterei* (1566). ■ M'ACCENDO: oltre al ricorso ad un tradizionale lessico amoroso, la scelta verbale è coerente con l'immedisimazione nella fenice. ■ SOLE: gli occhi della amata. ■ E PERO…RESPIRO: ad imitazione della rinascita della fenice, che torna alla vita dopo essere morta. ■ SALAMANDRA: nelle credenze popolari è un animale è associato al fuoco; di ampia attestazione nella poesia medievale per

esaltare il sentimento (e gli effetti) d'amore. Per altre attestazioni: *Rvf* 207, 40-41 «Di mia morte mi pasco et *vivo in fiamme*: / stranio cibo, et mirabil *salamandra*»; B. Tasso *Amori* V 75, 10 «Qual *salamandra* in chiara *fiamma* et bella» e Stampa *Rime* 208, 1-4 «Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in *foco* [= v. 7], / qual nova *salamandra* al mondo, e quale / l'altro di lei non men stranio animale / che vive e *spira* [= *spiro*, v. 7] nel medesmo loco». ■ UNQUA: 'mai', dal lat. *ŭnquam*.

9-11. ■ PASCO: per un'uguale immagine di 'nutrire l'anima' cfr. Bembo *Rime* 72, 25-26 «in guisa nutre e *pasce* / *l'anima*…». ■ GIOIA...MORO: per la coesistenza tra gioia e morte cfr. son. 7, 6 «che mi dai *gioia* e morte in un momento» e madr. 247, 16 «se *gioia* ancide e duol non reca morte?».

12-14. ■ FOSSI: con valenza desiderativa. ■ CIGNO: per la trasformazione in cigno è ineludibile Orazio *Carm*. II 20, 9-12. Per l'immagine del poeta come cigno canoro cfr. anche B. Tasso *Amori* IV 64, 13; 78, 11 e V 134, 4. ■ CANORO: per l'uso del latinismo cfr. anche Stampa *Rime* 261, 5 «movi il canto Molin, *canoro* e chiaro». ■ LEDA: nella mitologia greca è la figlia di Testio e moglie di Tindaro, re di Sparta. Il mito narra che Giove si trasformò in cigno per unirsi a lei sulle sponde del fiume Eurota. Dall'unione la donna generò due uova: il primo fecondato da Giove avrebbe generato i Dioscuri, il secondo, fecondato dal marito, Elena e Clitemnestra. Secondo un'altra versione del mito, in seguito ad un amplesso con Giove, la dea Nemesi depose un uovo che Mercurio mise poi fra le cosce di Leda (per la storia cfr. Pseudo-Apollidoro *Biblioteca* III, 10-7 e Pindaro *Nemee*, X, 55). Per lo svolgimento di un soggetto simile si ricordi il sonetto *Questa di Leda figlia, onde più bella* di P. Gradenigo (P. Gradenigo *Rime*, c. 22*r*) e il sonetto *Ne 'l bianco augel che 'n grembo a Leda giacque* di Domenico Venier (Venier *Rime* 193), riferito a Bernardo Cappello che rispose con il sonetto *Venier mio, che del candido et celeste* (Cappello *Rime* 239). ■ DANAE: nella mitologia classica figlia di Acriso, re di Argo, e Euridice o Aganippe; il mito racconta che la donna, rinchiusa dal marito in una torre per il timore di una profezia, fu raggiunta da Giove sotto forma di pioggia d'oro. Dal loro amplesso nacque Perseo (cfr. Ovidio *Met*. IV, 611). Al mito di Danae allude anche Petrarca in *Rvf* 23, 161-166 «Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'*oro* / che poi discese in pretïosa *pioggia*, / sì che il bel foco di Giove in parte spense / ma fui ben fiamma ch'un bel guardo accense, / et fui l'uccel che più per l'aere poggia, / alzando lei che ne' miei detti honoro».

5. [c. 3*r*]

Il sonetto sviluppa una similitudine tra il poeta e un baco da seta, entrambi accumunati dall'inseguire irrazionalmente un piacere letale. L'associazione tra l'amante e una farfalla – ordinatamente sviluppata nelle quartine – in ambito amoroso vanta il precedente di Bembo (*Rime* 10) e Lodovico Pascale (*Rime* 6), e trova attestazione anche in Tasso (*Amori* I 70). Più precisamente, però, Molin si serve dell'immagine del baco da seta, variante sul *topos* meritevole di attenzione sia per la maggiore rarità dell'immagine sia per la contaminazione con la rimeria spirituale. Infatti il baco da seta è motivo abbastanza attestato nella letteratura religiosa dell'epoca, a fronte dell'associazione tra anima e farfalla propria della simbologia cristiana (e già in *Purg*. X, 126-127). In questa direzione, andranno ricordati almeno i sonetti spirituali di Bernardo Cappello *La rete del peccato, ù ti sei chiusa* (CAPPELLO *Rime* 335) e di Galeazzo di Tarsia *Io benedico il dì che 'l cor m'apriste* (GALEAZZO DI TARSIA *Rime* 3), nei quali lo scioglimento del baco da seta è metafora della liberazione dell'anima dalla propria gabbia terrena. In ambito amoroso il *topos* del baco da seta continuò ad incontrare una certa fortuna letteraria anche nel corso dei Seicento (per esempio si pensi al madrigale *Veggiovi con grande cura* di Berardino Baldi e al sonetto *O glorïoso enimma! Un morto seme* di Giacomo Lubrano).
Il sonetto non è databile.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 78.

Come quel verme suol che foglia rode
e fa del suo lavor cinto a sé fasce,
indi farfalla poi sorge e rinasce
e vola a morte al lume onde ne gode, 4

tal viss'‹i›o di speranze e 'n dolci frode
m'avolsi amando. Or sol m'alletta e pasce
vaghezza a gli occhi, onde mia morte nasce,
né ragion per mio ben contraria s'ode. 8

Lasso, e pur veggio il mio gran danno espresso
e conosco il piacer ch'al fin mi mena,
ma chi può contr'Amor regger sé stesso? 11

Amor, quand'opra in noi ferma catena,
fa ch'un cor vinto e di suo strale impresso
Morte e ragion non turba e non raffrena. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; C (*-esso*) e D (*-ena*) condividono la tonica in *–e*; inclusive le rime "rode": "frode" (1, 5) e "frode": "ode" (5, 8); etimologica la rima "rinasce": "nasce" (3, 7); ricca la rima "espresso": "impresso" (9, 13).

1-4. ■ COME: la similitudine tra il baco e il poeta è sviluppata simmetricamente tra le due quartine. Il parallelismo prevede una perfetta corrispondenza isometrica tra *Come* (v. 1) e *Tal* (v. 5), così come è identico l'andamento prosodico dei vv. 1 e 5 (1ª 3ª 6ª 8ª), con soggetto accentato sempre in terza posizione. ■ VERME: il baco da seta; per la vicinanza di termini, ma con significato differente, cfr. Stampa *Rime* 106, 9 «e tuttavia nel cor mi *rode un verme*»; Della Casa *Rime* 18, 9-10 «…che ne *rodi* e pasci / e suggi il cor, quasi affamato *verme*»; B. Tasso *Amori* V 102, 5 «sì *come verme* che nascosamente»; Magno *Rime* 131, 1 «Vil *verme io son* per me, vil bocca indegna»; 137, 51-52 «oltra il suo stato, e sente un *verme* interno / che le midolle ognor consuma e *rode*!» e 288, 1 «*Sozzo verme son io*, vil terra indegna». A margine, non si dimentichi che tra il XV-XVI secolo Venezia fu uno dei più importanti centri di produzione serica in Italia (per questo rimando a MOLÀ-MULLER-ZANIER 2000 e PONI 2009). ■ CINTO: 'legato intorno al corpo'; da ricondurre poi ad «m'avolsi» (v. 6). ■ FARFALLA: si noti l'allitterazione della fricativa *-f*; l'associazione tra il poeta e una farfalla, entrambi attratti fatalmente da una luce letale, è proposto già da Bembo *Rime* 10, 12-14 «E 'l divin chiaro sguardo sì mi piace, / ch'io ritorno a perir de la sua vista, / come *farfalla* al *lume* che la sface» e B. Tasso *Amori* I 70, 49-51 «Come *farfalla* a la spietata luce / vago del mio morir seguo ad ognora, / e dentro i *lumi* bei mi struggo et ardo». La metafora conobbe una certa fortuna in ambito lirico e trova riscontro in vari autori, tra i quali si menziona qui Lodovico Pascale nella ballata *Donna mentr'io vi miro*, 10-12 «e come segue il foco / la semplice farfalla che l'incende / cos'io seguendo vò quel che m'offende» (Pascale *Rime* 6). ■ MORTE: poi anche ai vv. 7 e 14.
5-8. ■ VISS'‹I›O DI SPERANZE: uguale concetto in *Rvf* 184, 13-14 «lasso, ben veggio in che stato son queste / vane *speranze*, ond'io *viver* solia». ■ DOLCI FRODE: gli inganni sono detti piacevoli perché amorosi; per il termine cfr. *Rvf* 253, 7 «o chiuso inganno et amorosa *frode*».
9-11. ■ GRAN DANNO: cfr. son. 16, 13 «or loda la cagion del suo *gran danno*». ■ AL FIN: alla morte; per eguale espressione cfr. capit. 130, 28 «sento fra tanto il duol, *ch'al fin mi mena*». ■ MA CHI…STESSO: *topos* della invincibilità di Amore.
12-14. ■ AMOR: si noti la connessione tra le terzine ai vv. 11-12. ■ CATENA: per i lacci d'Amore. ■ MORTE E RAGION: la morte non turba l'innamorato né la ragione (già evocata al v. 8) gli pone alcun freno. ■ NON TURBA…RAFFRENA: simile cfr. B. Tasso *Amori* V 69, 6 «ben, ove mai *non turba o rasserena*».

6. [c. 3*v*]

Come una nuova aurora – dietro il cui richiamo non si può escludere l'ipotesi di un *senhal* (v. 9) – la donna amata è posta a confronto con il sole, che ne risulta inevitabilmente sconfitto. Il sonetto, ridondante nel continuo appello alla luce (vv. 1, 2, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12), si connota per un ricercato dualismo lessicale, quasi riflesso del binomio comparativo tra la bellezza della Donna e quella della Natura: *vaga* e *vagheggiarla* (vv. 1 e 13); *aurora* (vv. 1 e 9); *Amor* (vv. 3 e 11);

luce (vv. 6-12). Infine, merita uno sguardo il chiasmo sintattico del v. 8 «e se dilettan quei, questa innamora», capace di restituire la vicinanza oppositiva tra i due termini posti a confronto.
Il sonetto non è databile.

Non rasserena il ciel sì vaga aurora
né così chiaro è 'l sol ch'ella n'adduce,
come quest'altra qui, ch'è d'Amor duce,
lucida seco il suo gran regno onora. 4

Escan pur ambo a paragon suo fora
e faccian prova ad un de la lor luce,
ché più 'l bel viso e la sua fiamma luce,
e se dilettan quei, questa innamora; 8

e ben può nome aver d'aurora vera
ché rende chiara in noi la mente oscura,
e 'nsieme Amor che le fa giorno e sera. 11

A le sue faci, a quella luce pura
corron le genti a vagheggiarla in schiera
come a novo miracol di natura. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; le rime A (*–ora*), C (*–era*) e D (*–ura*) sono in consonanza e parziale assonanza; B (*–uce*) e D condividono la tonica in *–u*; inclusiva la rima "adduce": "duce" (2, 3); equivoca la rima "luce": "luce" (6, 7).

1-4. ■ NON RASSERENA IL CIEL: da considerare la somiglianza del primo emistichio in attacco con *Era sereno il cielo, tranquillo il mare* (Paterno *Nuove fiamme*, p. 46). ■ AURORA: anche in son. 45, 2 «candida *Aurora* anzi 'l tuo tempo usato» e son. 145, 13 «con gli occhi molli si vedrà *l'Aurora*». Il motivo topico dell'amata riconosciuta come più luminosa dell'aurora trova un archetipo classico nel noto epigramma di Quinto Lutazio Catulo, riportato da Cicerone in *De natura deorum* I, 79: «Constiteram exorientem Auroram forte salutans, / cum subito a laeva Roscius exoritur. / Pace mihi liceat, caelestes, dicere vestra, / mortalis visust pulchrior esse deo» (in BLÄNSDORF 1995, p. 96). Per un ricco approfondimento sul *topos* della "bella mattiniera" nella lirica rinascimentale cfr. FORNI 2001, pp. 165-182. ■ ELLA: l'Aurora; per un componimento dedicato alla propria amata presentata come una nuova aurora si ricordi per esempio anche la ballatta *Non apre questa mia novella Aurora* (Cappello *Rime* 294). ■ ALTRA QUI: la donna amata. ■ D'AMOR DUCE: perché a servizio d'Amore. ■ LUCIDA: 'luminosa'. ■ GRAN REGNO: il Regno di Amore.
5-8. ■ PARAGON: il confronto tra la donna e il Sole rappresenta il nucleo tematico del sonetto. ■ E…E: a partire dal v. 6 ha inizio una serie paratattica che si estende fino al v. 11. ■ QUEI: il Sole e l'Aurora. ■ DILETTAN…INNAMORA: la Natura è in grado solo di procurare piacere, mentre la donna di far innamorare.
9-11. ■ MENTE OSCURA: per il sintagma cfr. B. Tasso *Amori* I 79, 14 «svolver la tempestosa *oscura mente*» e II 20, 4 «da questa nostra *oscura* e cieca *mente*».
12-14. ■ FACI: 'lumi, gli occhi'. In Molin anche nel son. 63, 11 «più vive *faci* in me non siano spese». ■ VAGHEGGIARLA: 'guardarla con amore, apprezzarla'. ■ IN SCHIERA: oltre alla memoria dei *Trionfi* petrarcheschi, si ricordi l'uso del medesimo motivo nella ballata 93, 25-26 «Qual fu *vaghezza* a veder lei da prima / passar fra l'altre *in schiera*». ■ NOVO MIRACOL: forte eco dantesca di *VN* XXII, 14 «sì è *novo miracolo* e gentile ». La ripresa conosce però una mediazione petrarchesca (*Rvf* 309, 1), e costituisce un uso attestato anche in B. Tasso *Amori* III 67, 88 «raro e *novo miracol di Natura*» e 241 «Non *miracol* sì *novo* e inusitato».

7. [c. 3*v*]

Nel sonetto il protagonista si dichiara in procinto di morire per gli effetti troppo violenti del sentimento. La scissione amorosa dell'io si traduce in una frattura tra la fisicità terrena e lo spirito: nelle terzine, l'autore immagina che l'anima prenda le distanze dal corpo, ormai carbonizzato, con il fine di purificarsi e raggiungere il regno di Dio. A ben guardare, dunque, si riconoscerà la presenza di una doppia fiamma (infatti plurale al v. 14): l'una causa di morte, l'una di espiazione spirituale.
Il sonetto non è databile.

Dolce mio foco, in ch'io sfavillo ed ardo,
né punto di languir mi lagno o pento,
quand'esser può che mitigato o spento
ti veggia in me che non sia sempre tardo? 4

O soave e cortese o caro sguardo,
che mi dai gioia e morte in un momento,
deh, perch'io tosto mora e più contento,
scocca un de' tuoi, ch'ancida, o strale o dardo 8

ché, s'io son tal che più fuggir non possa,
meglio è un pronto morir, se di tal zelo
sol ne resta il piacer ne l'alma scossa, 11

la qual, mirando il suo corporeo velo
arso, omai vaga s'è più volte mossa
per gir con le sue fiamme ardendo in cielo. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*–ento*) e D (*–elo*) sono in assonanza; inclusive le rime "ardo": "tardo" (1, 4), "pento": "spento" (6, 7).

1-4. ■ DOLCE MIO FOCO: in posizione di attacco anche nel son. 63, 1 «*Dolce fuoco d'amor* che chiaro e lento» e nella ball. 92, 1 «Coppia gentil, ch'un *dolce foco* accese». Forse memoria ritmica di *Rvf* 340, 1 «*Dolce mio* caro…». ■ SFAVILLO E ARDO: per la coppia verbale cfr. son. 21, 8 «d'alma, ch'ognor convien, *ch'arda e sfaville*». La centralità dell'arsura si ripropone, quasi in circolarità, attraverso figure etimologiche ai vv. 13 e 14. ■ NÈ PUNTO: rafforzativo della negazione; per l'uso cfr. anche canz. 89, 16 «*né punto* seppe dal dolor ritrarse». ■ LAGNO O PENTO: identica coppia verbale in Della Casa *Rime* 4, 7 «…mi *lagno e pento*».
5-8. ■ O: non sfugga l'alta concentrazione di disgiuntive all'interno della quartina. ■ O SOAVE…SGUARDO: simile a *Rvf* 330, 1 «Quel vago, *dolce*, *caro*, honesto *sguardo*». Si noti la triplice aggettivazione. ■ GIOIA E MORTE: il binomio ossimorico, intrinseco all'esperienza amorosa, anticipa «mora e più contento» (v. 7), con ordine dei termini invertiti. ■ MORTE: si noti la sequenza funebre, sempre con accento in sesta sede, *morte* (v. 6) – *mora* (v. 7) – *ancida* (v. 8) – *morir* (v. 10). ■ TOSTO MORA: uguale in son. 72, 10 «rinforza l'arte, ond'io più *tosto mora*».
9-11. ■ SCOSSA: riferito all'anima in *Rvf* 105, 54.
12-14. ■ LA QUAL…IN CIELO: in filigrana è riconoscibile l'associazione metaforica dell'anima ad una fenice, strategia retorica di ampia attestazione nella lirica cinquecentesca di argomento spirituale e amoroso (per il quale si veda qui il son. 4). ■ CORPOREO VELO: 'il corpo'; simile cfr. son. 236, 10 «d'anime trae, ma dal *corporeo* manto». Per il modulo metaforico, di matrice petrarchesca (*Rvf* 264, 114) e molto comune nella lirica del XVI secolo, rimando a CHINES 2000. ■ PER GIR…IN CIELO: le fiamme d'amore si sovrappongono alle fiamme infernali, necessarie per espiare il proprio peccato e raggiungere il Regno dei Cieli. L'idea è proposta anche nel dittico di sonetti spirituali 183-184.

8. [c. 4*r*]

Pur essendo sempre riuscito a evitare le trappole di Amore, questa volta il poeta si dice completamente succube dell'amata, della quale invece non si disinnamorerà mai (v. 7). Probabilmente, si tratta di un'esercitazione sullo schema retorico dei *versus rapportati*, proprio di un petrarchismo geometrico che conobbe in Venier e Groto i suoi massimi interpreti veneziani. Il sonetto, di tipo correlativo, si snoda a partire dai due perni fondamentali della letteratura amorosa coeva ossia il laccio (*lacci*, v. 1; *legame* v. 5; *allacciai*, v. 8; *nodo*, v. 11; *legarse*, v. 12) e la fiamma (*fiamme*, v. 2; *foco*, v. 2; *avampai*, v. 3; *calor*, v. 5; *raggio*, v. 6; *infoco*, v. 6; *accesi*, v. 8; *arse*, v. 10; *fiamma*, v. 11; *arder*, v. 13) – con imprescindibile memoria petrarchesca di *Rvf* 271, 13 «et rotto 'l *nodo*, e 'l *foco* à spento et sparso». La monotonia del testo moliniano si accompagna a frequenti recuperi etimologici, ad un diffuso uso di dittologie e a ripetuti parallelismi sintattici. Nella memoria di Molin potrebbe aver agito pure l'influenza del sonetto *Spento era già l'ardore e rotto il laccio* di Nicolò Tiepolo (in ANSELMI 2004, pp. 111-112), di *Mi punge, annoda, e arde a parte a parte* di Lodovico Paterno (PATERNO *Rime*, p. 222) e di *Lo strale, il foco, e 'l laccio, onde m'avinse* di Pietro Gradenigo (P. GRADENIGO *Rime*, p. 1). Tuttavia il testo andrà messo in relazione soprattutto con il noto sonetto correlativo *Non punse, arse o legò stral, fiamma o laccio* di Domenico Venier, di pressoché identica costruzione (VENIER *Rime* 144); per alcune osservazioni più approfondite cfr. cap. VII.1 *Appunti intorno al modulo correlativo* (soprattutto le pp. 328-329).
Il sonetto non è databile con sicurezza, ma è verosimilmente ascrivibile alla metà del XVI secolo.

Fra molti lacci, Amor, per te già tesi
e molte fiamme a pormi avinto in foco
preso avampai più volte, or molto or poco,
ma sciolto e freddo al fin me ne difesi. 4

Ben mi cinse legame e calor presi
da raggio, ove più stretto ognor m'infoco,
che rotto o spento mai per tempo o loco
non sia, sì m'allacciai così m'accesi. 8

E fu forza e voler di ferma stella
che di par teco mi distrinse e arse
a nodo e fiamma sì leggiadra e bella, 11

così suol volontario cor legarse
e arder sempre e voi ne lodo e quella
che per Idolo mio dal ciel qui apparse. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-esi*) e C (*-ella*) condividono la tonica in *–e*; etimologica la rima "foco": "infoco" (2, 6); inclusiva la rima "arse": "legarse": "apparse" (10, 12, 14).

1-4. ■ MOLTI LACCI: i lacci d'amore sono protagonisti anche dei sonetti son. 38, 1-2 e son. 76, 5. ■ PER TE: complemento d'agente. ■ SCIOLTO E FREDDO: per contrasto ai termini chiave del sonetto, si noti l'opposizione tra «sciolto e freddo» (v. 4) e «rotto o spento» (v. 7). Per quanto all'apparenza simili, in realtà la prima dittologia si riferisce ad un disinnamoramento passato avvenuto, la seconda ad un disinnamoramento che non potrà mai accadere.

9-11. ■ FERMA STELLA: il destino; anche nel son. 2, 1 «*Ferma stella fatal* m'addusse il giorno» e rimandi. ■ DISTRINSE: 'legò'. ■ LEGGIADRA E BELLA: per la coppia aggettivale sempre in clausola cfr. son. 78, 2 «nov'esca a *fiamma sì leggiadra e bella*» e B. Tasso *Amori* I 130, 2 «né spiegherà Ninfa *leggiadra e bella*».

12-14. ■ VOI: Amore. ■ IDOLO MIO: riferito alla donna amata anche in *Rvf* 30, 27; Della Casa *Rime* 33, 2 e sonetto *O bel Idolo mio, s'hora vi sono* di Parabosco (Parabosco *Rime*, c. 11*v*) e sonetto *Idolo mio, che veggio, et odo, et sento* di Lodovico Paterno (Paterno *Rime*, p. 20).

9. [c. 4*r*]

Il sonetto sviluppa il tema della malattia congiunta al sentimento amoroso. Il poeta, ammalato di un dolore non precisato (vv. 6 e 12) e bramoso di poter rivedere l'amata, la supplica perché interceda a suo favore presso il dio Apollo. Quest'ultimo, introdotto con i consueti riferimenti di omaggio poetico (v. 4), è evocato in funzione delle sue tradizionali doti mediche. A partire dal v. 7 il poeta suggerisce alla donna le parole esatte da pronunciare affinché ne garantisca la guarigione che – come si esplicita nell'ultima terzina – è relativa solo alla propria malattia fisica dal momento che invece la ferita d'amore non è in alcun modo sanabile. Il testo si connota, in un gioco di specchi, come una doppia preghiera: dell'uomo verso la donna e della donna verso Apollo. Il meccanismo è marcato sintatticamente: il verbo principale *pregate*, ritardato al v. 3, è scisso dalla completiva, posposta invece al v. 5 (e quindi alla quartina successiva). Si rileva la presenza di quartine legate da un'unica colata sintattica e del legame interstrofico tra la seconda quartina e la prima terzina, coincidenti con l'intervento in prima persona della donna. Quest'ultimo è articolato secondo una strategia di enfasi patetica, riconducibile in particolare all'uso del pronome personale e dell'aggettivo possessivo in prima persona: «Questi è *mio*. *Mio* biasmo fora / perder un uom, che *me* tant'ama e stima. / Sanal tu, s'hai di *me* cura mai presa, / perché d'amar*mi* più lo stringa Amore, / quasi che vita a lui per *me* sia resa» (vv. 7-11). I versi sono impreziositi anche dalla marcata inarcatura (v. 7-8) e dalla figura etimologica del v. 10 (anticipata da *tant'ama* del v. 8). Infine, uno sguardo prosodico rivela la consapevole strategia di enfatizzazione messa in versi da Molin. L'accento sul legame tra la donna e il poeta al v. 7 è marcato dalla presenza di un endecasillabo a *maiore* in cui l'*ictus* principale ha la sua sede nel possessivo "mio". Di pari interesse è anche il v. 9: «Sanal tu, s'hai di me cura mai presa», il cui andamento accentuale (1ª 3ª 6ª 7ª) pone in risalto la supplica della donna, disposta in *incipit* versale (e di terzine) e isolata dal resto del verso secondo dalla presenza di ben due accenti concentrati nel primo breve emistichio. Infine, la richiesta è messa in rilevo dalla disseminazione fonica della sibilante che costituisce una vera e propria catena che insiste sulla sibilante: «…e Stima / Sanal tu, S'hai di me..» (vv. 8-9).
Il sonetto non è databile.

Poi che pur tarda mia salute prima
e di vedervi il desir monta ogniora,
pregate Febo voi, cui tanto onora
col canto, che vi dà sì dolce in rima, 4

che d'alcun suo licor m'unga e l'imprima,
sì che 'l duol n'esca, io vi riveggia ancora
e dite: «Questi è mio. Mio biasmo fora
perder un uom che me tant'ama e stima. 8

Sanal tu, s'hai di me cura mai presa,
perché d'amarmi più lo stringa Amore,
quasi che vita a lui per me sia resa». 11

Sì col vostro favor scosso il dolore,
ch'oppresso tiemmi, saldarò l'offesa,

non già la piaga che mi feste al core. 14

Sonetto su 4 rime, tutte vocaliche, a schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*–ora*) e D (*–ore*) sono in consonanza e parziale assonanza; inclusiva la serie di rime "prima": "rima": "imprima" (1, 4, 5) e "presa": "resa" (9, 11).

1-4. ■ PRIMA: originaria. ■ MONTA: 'cresce', riferito sempre ad una volontà anche nel son. 31, 4-5. ■ FEBO: per la presenza di Febo in Molin cfr. son. 1, 2 e rimandi; in questo caso il dio, padre di Asclepio, è per le sue proprietà mediche. ■ VOI…RIMA: Molin si rivolge all'amata, forse una poetessa o una cantante, non identificabile.
5-8. ■ LICOR: 'pozione medica'. Per la medesima immagine riferita a Febo cfr. son. 161, 13; ma anche Bembo *Rime* 23, 7; 130, 1 e B. Tasso *Amori* III 15, 14 e V 48, 1-10. ■ RIVEGGIA: da ricondurre a «e di *vedervi* il desir monta ogniora» (v. 2). ■ DITE: il poeta suggerisce alla donna come esprimersi nei confronti di Febo. ■ QUESTI: il poeta.
9-11. ■ AMARMI…AMORE: si noti la marcata figura etimologica del v. 10. ■ PER ME: 'a mio vantaggio'.
12-14. ■ SCOSSO: 'respinto'. ■ IL DOLORE: per uguale immagine cfr. canz. 89, 181-182 «Così fatto di me novo tiranno / mi strinse il *duol*, *m'oppresse* i sensi e l'alma». ■ SALDARÒ: 'curerò'; nella memoria *Rvf* 75, 2 «…porian *saldar la piaga* [= v. 14]» e B. Tasso *Amori* I 103, 82-83. ■ OFFESA: 'la malattia'.

10. [c. 4*v*]

Nel sonetto il poeta si rivolge ad Amore affinché gli conceda il coraggio necessario per manifestare i propri sentimenti alla donna amata (vv. 4 e 8). Ciò nonostante, il poeta persevera nel proprio silenzio, ragion per cui supplica nuovamente Amore di riferirli lui stesso all'amata in sua vece (vv. 12-14). A livello fonico si noti l'insistenza sul nesso consonatico *–xrx*: «…d'aRDire, / quanto ognor più mi dai BRama e toRMento, / io CRederei scoPRendo il mio maRTire / di fuggir moRTe o di morir contento» (vv. 1-4).
Il sonetto non è databile.

NOTA METRICA: il sonetto si distingue per l'impiego di uno schema metrico infrequente in Molin (ABAB BABA CDC DCD). Il profilo delle quartine, tuttavia, è a ben guardare attestato nella *koiné* veneziana di riferimento di cui si ricordano almeno i casi di BEMBO *Rime* 153, DELLA CASA *Rime* 8, FENAROLO sonetto *Come van gli anni ed ogni nostra speme* (in *Rime di diversi* 1565, vol. II, c. 141*v*); VENIER *Rime* 14 e 180, e ZANE *Rime* 69.
TRADIZIONE TESTUALE: ms. P, c. 61*r* e GOBBI 1709, p. 100.
TRADIZIONE MUSICALE: DI MONTE 1580c, pp. 4-5.

Se tu mi dessi, Amor, tanto d'ardire
quanto ognor più mi dai brama e tormento,
io crederei scoprendo il mio martire
di fuggir morte o di morir contento, 4

perché fatta pietosa al mio lamento
Madonna o mi daria scampo al perire,
o se giovasse a lei vedermi spento
soave fora a me di vita uscire. 8

Ma mentr'io taccio e 'n me cresce l'ardore,
con mio doppio dolor scema la vita
senza sua gioia e con tuo poco onore. 11

Però scoprile tu la mia ferita,

poi con più gloria adopra il tuo valore,
che vita o morte allor mi fia gradita. 14

---

3 io] poi P
9 taccio e'n me] taccio in me P
14 vita] aita DI MONTE 1580c

Sonetto su 4 rime a schema ABAB BABA CDC DCD; A (*–ire*) e C (*–ore*) sono in consonanza e parziale assonanza; A e D (*–ita*) condividono la tonica in *–i*; ricca la rima "tormento": "lamento" (2, 5). Lo schema metrico è un *unicum* nella produzione moliniana.

1-4. ■ MI DESSI, AMOR: simile l'*incipit* di ball. 124, 1 «*Così mi dessi, Amore*». Per idea simile cfr. Trissino *Rime* V, 2-3 «*Se tu mi* sveljassi, Amωre, / in mε *l'ardir*, cωme tu fai la volja». ■ BRAMA E TORMENTO: consueta lacerazione ossimorica propria della condizione amorosa. ■ MORTE…MORIR: oltre alla figura etimologica in chiasmo, si noti che la centralità funebre è diffusa nel testo: *perire* (v. 6), *vedermi spento* (v. 7), *di vita uscire* (v. 8), *scema la vita* (v. 10) e *morte* (v. 14). ■ MORIR CONTENTO: per il sintagma in clausola cfr. son. 18, 7 «rimango in tutto del *morir contento*».
5-8. ■ SPENTO: 'morto'. ■ SOAVE: con valore avverbiale. ■ DI VITA USCIRE: espressione analoga in Bembo *Rime* 156, 4.
9-11. ■ MA: il fallimento delle intenzioni dell'innamorato è marcato dall'allitterazione della *–m*: «Ma Mentr'io taccio, e 'n Me…». ■ TACCIO: il poeta non è capace di esprimere i suoi sentimenti. ■ DOPPIO DOLOR: ovvero «brama e tormento» (v. 2); si noti l'allitterazione della dentale. ■ SENZA SUA GIOIA: l'amore ricambiato. ■ TUO POCO ONORE: perché causa di morte dell'innamorato.
12-14. ■ MANIFESTALE…FERITA: equivalente a «io crederei scoprendo il mio martire» (v. 3).

11. [c. 4*v*]

Nelle quartine il sonetto sviluppa la similitudine tra l'io lirico e un animale selvatico ferito, comunemente identificato con un cervo nella rimeria amorosa cinquecentesca. Il motivo, topico della lirica romanza, vede un prodromo ineludibile in *Rvf* 209, al quale si ispirarono anche poeti come Pietro Bembo (*Rime* 3) e Gaspara Stampa (*Rime* 93, 1-6). Nelle terzine però Molin, distanziandosi dal precedente dei *Fragmenta*, si rivolge all'amico Domenico Venier per esortarlo a comporre delle rime che possano testimoniare le valide ragioni della propria sofferenza amorosa. Non ci sono pervenuti sonetti di risposta da parte dell'amico. L'invito è avvicinabile a quello proposto in son. 233 in cui Molin, sfibrato dalla febbre amorosa, chiede sempre a Venier di comporre il proprio epitaffio.
Il sonetto non è databile.

Come in bosco animal selvaggio e fero,
cui saetta dal ciel percota il fianco,
dentro par si consumi e venga manco
tutto sembrando fuor sano e intero, 4

tal io d'Amor ferito avampo e pero
né 'l mostro ed ei pur m'arde il lato manco,
ma taccio il duol, che m'ha già vinto e stanco,
per non turbar altrui scoprendo il vero. 8

Però tu, ch'hai d'amar l'alma sì vaga
e del bel colle ogni sorella amica,
canta, Venier, la mia nascosta piaga, 11

perché leggendo a sé medesma il dica
Madonna, e di' ch'una verace maga
m'arse in atto d'amor bella e pudica. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*-anco*) e C (*-aga*) condividono la tonica in *–a*; equivoca la rima "manco": "manco" (3, 6); inclusiva la rima "dica": "pudica" (12, 14).

1-4. ■ ANIMAL SELVAGGIO: per la vicinanza di termini, ma in contesto differente, cfr. son. 182, 1-2 «Fatto son *d'animal* sacro e gentile, / qual mi creasti tu, *fera selvaggia*». ■ SELVAGGIO E FERO: per la coppia aggettivale in isometria cfr. madr. 117, 6 «come fugge ad ognor *selvaggia e fera*»; Bembo *Rime* 70, 3 «…un uom *fero et selvaggio*» e 105, 4 «non essermi sì *fera et sì selvaggia*»; e B. Tasso *Amori* I 133, 7; II 99, 32. ■ SAETTA: è imprescindibile la memoria di *Rvf* 209, 9-14: «Et qual cervo ferito di *saetta*, / col ferro avelenato dent'al *fianco*, / fugge, et più duolsi quanto s'affretta, // *tal io,* con quello stral dal *lato manco*, / che mi *consuma*, et parte mi diletta, / di *duol* mi struggo, et di fuggir mi *stanco*». ■ PERCOTA: per uso simile cfr. son. 81, 13 «ch'a le *percosse* tarde de' tuoi *strali* [= *saetta*, v. 2]». ■ FIANCO: 'cuore'; per altre attestazioni cfr. canz. 95, 1-2 «Tu pur mi sproni e mi saetti il *fianco* (: *stanco*) / con novi *strali Amor*…»; cfr. *Rvf* 105, 87 e 197, 2. ■ CONSUMI: per la consuzione amorosa cfr. son. 13, 2 «e dentro *mi consuma* a parte a parte»; son. 63, 14 «ché 'l parco giova e 'l troppo amor consuma». ■ VENGA MANCO: per l'espressione di morte cfr. son. 16, 4 «sì, ch'ella dal dolor *venia* già *manco* (: fianco: stanco)», ma già in *Rvf* 16, 4.
5-8. ■ D'AMOR FERITO: da ricondurre al v. 2. ■ AVAMPO E PERO: equivalente di «si consumi e venga meno» (v. 3). ■ MOSTRO: 'esterno, manifesto'. ■ EI: Amore. ■ IL LATO MANCO: 'il lato sinistro' ossia quello del cuore; per l'espressione cfr. son. 3, 11 «d'alcun segno d'amor *nel manco lato*». La memoria letteraria guarda a *Rvf* 29, 30-31 «…che nel *mancho* / *lato*…» e 228, 1-2 «Amor co la man dextra il *lato manco* / m'aperse…» e ai successivi risultati di Bembo *Rime* 3, 14 «…Donna, tutto il *lato manco* (: *fianco*)» e 133, 12 «Tacer dovrei, ma chi nel *manco lato*»; Stampa *Rime* 243, 26 «io son ferita qui dal *lato manco*». ■ VINTO E STANCO: per la coppia aggettivale cfr. *Rvf* 228, 4 «ogni smeraldo avria ben *vinto* et *stanco* (: *manco*)» e Della Casa *Rime* 48, 99 «…or *vinto* e *stanco* (: fianco)». ■ ALTRUI: la donna amata. ■ SCOPRENDO: 'manifestando, rivelando'.
9-11. ■ ALMA SÌ VAGA: 'desiderosa'; per l'espressione con pari significato cfr. *Rvf* 296, 10. ■ BEL COLLE: il Parnaso, così proposto da Molin anche nei sonetti 137, 13; 138, 9-10 e 156, 1-2. ■ OGNI SORELLA: le Muse, divinità sorelle della mitologia classica, in numero di nove e figlie di Zeus e Mnemosine secondo la tradizione prevalente; per simili attestazioni cfr. Bembo *Rime* 21, 6 «de le *nove sorelle* abbandonate» e Stampa *Rime* 268, 1 «A voi sian Febo e le *sorelle amiche*». ■ AMICA: riferito all'«alma» di Venier (v. 9). ■ VENIER: al poeta Domenico Venier, Molin si rivolge anche nei sonetti 218 e 233. ■ NASCOSTA: perché non evidente alla vista, come sottolineato ai vv. 5-8.
12-14. ■ LEGGENDO: Molin si augura che la propra amata possa essere informata del suo amore leggendo la poesia di Domenico Venier, composta su esortazione di Molin. ■ DI': riferito a Venier. ■ MAGA: forse Molin si riferisce alla medesima donna dei sonetti 71-72. ■ M'ARSE: da ricondurre al v. 6. ■ IN ATTO: 'con atteggiamento'. ■ BELLA E PUDICA: si riferiscono alla donna - maga; per la coppia aggettivale cfr. *Rvf* 254, 6 «questa più d'altra è *bella* e più *pudica* (: amica)».

12. [c. 5*r*]

Riflessione sul proprio stato di amante infelice. Nonostante la propria sofferenza, il poeta riconosce che l'amore ha la capacità di migliorarlo come l'oro che si raffina (v. 8); ma sottolinea altresì che sarà soprattutto Amore a trarre vantaggio dal potere memoriale della sua poesia lirica. La prospettiva dell'io è interamente rivolta al futuro, come ribadiscono anche le scelte verbali (*renderà*, v. 6; *mostrerà*, v. 7; *si vedrà*, v. 12), secondo una tecnica che suggerisce un legame con *Rvf* 248. Solo il tempo, infatti, sarà in grado di dare una risposta a coloro che si domandano la ragione dei violenti sentimenti del poeta (v. 1). Nel sonetto merita di essere evidenziato il ricercato equilibrio sintattico: l'insistenza parattattica della prima quartina (vv. 1-2) si risolve

nella dittologia del v. 3, ed è di uguale la medesima strategia ai vv. 12-14 (con dittologia al v. 14). Tra questi estremi, la seconda quartina e la prima terzina si presentano come un *unicum* sintattico interstrofico.
Il sonetto non è databile.

Chi vol saper perch'io m'accendo e cuoco
e taccio il mio segreto alto desio,
chiedane pur l'alato e cieco Iddio,
che la sua gloria illustra al mio bel foco. 4

Ei per farsi famoso in ciascun loco
renderà la cagion de l'ardor mio,
e ne le fiamme mostrerà com'io,
qual oro, ognor m'affino a poco a poco, 8

pago vivendo de' miei chiusi ardori,
né quando il duolo a pianger mi sospinge
temendo altrui noiar lo scopro fuori. 11

Si vedrà poi quanta beltà mi stringe
e come al mio incendio altri s'onori,
e qual prova dolor chi tace e finge. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–oco*) e C (*–ori*) condividono la tonica in *–o*.

1-4. ■ CHI VUOL SAPER: eco di *Rvf* 248, 1 «*Chi vuol veder*…». ■ CUOCO: con il significato metaforico di 'tormentare l'animo', già nel latino classico (cfr. Virgilio, *Aen.* IV, 345). L'uso è petrarchesco: *Rvf* 23, 67 e 220, 14. ■ TACCIO: il poeta non esprime i propri sentimenti e si consuma in silenzio. ■ ALTO DESIO: per il sintagma cfr. son. 39, 12 «Io però, odalo ognun, *d'alto desio*». ■ ALATO E CIECO IDDIO: 'Cupido'; i riferimenti alla cecità e alle sue ali si allineano alla tradizione mitologica e figurativa di Cupido, attestata già in *Rvf* 151, 9-11 e *TC* I, 23-27. ■ SUA GLORIA ILLUSTRA: Cupido tra giovamento e motivo di vanto dalle vampe d'amore del poeta. ■ BEL FOCO: la donna amata, per la quale il poeta compone versi amorosi.
5-8. ■ CIASCUN LOCO: per il sintagma in clausola cfr. *Rvf* 50, 74 «tu non vorrai mostrarti *in ciascun loco* (: poco: foco)»; Bembo *Rime* 55, 21 «Or veggo e dirol chiaro *in ciascun loco* (: foco)» e 73, 25 «Nasce bella sovente *in ciascun loco*». ■ RENDERÀ: 'manifesterà'. ■ LA CAGION: l'amata. ■ QUAL ORO: il poeta si paragona al metallo aureo, capace di purificarsi se sottoposto al calore delle fiamme. La similitudine – attestata anche nel son. 234, 9-11 «*Arder* [= *ardor mio*, v. 5] convien, ed a più nobil foco / purgar, *com'oro, che bollendo affina* / le voglie inferme, e sperar nulla o *poco*» – è di origine biblica (*Iob* 23, 10; *Prv* 17, 3; 27, 21; *Sap* 3, 6). L'uso trova riscontro anche in *Rvf* 360, 5 «ivi, *com'oro che nel foco affina*» e *TC* III, 31 «…che 'l ferro e 'l *foco affina*». ■ M'AFFINO: 'mi perfeziono, mi miglioro'. ■ A POCO A POCO: per l'espressione in clausola in Molin cfr. il son. 80, 6 «la parte in me con gli anni *a poco a poco*».
9-11. ■ PAGO: 'appagato'. ■ CHIUSI ARDORI: perché 'nascosti'. ■ NOIAR: 'infastidire'; in contesto simile cfr. son. 13, 10-11 « di parlar ardo ma 'l timor m'agghiaccia / *di noiar lei*, che me cotanto offende»; cfr. son. 40, 5 «ma, perché di *noiar* parlando *teme*».
12-14. ■ QUANTA BELTÀ: riferito alla donna amata■ MI STRINGE: ai lacci d'Amore; per l'immagine cfr. già *Rvf* 359, 57. ■ ALTRI S'ONORI: Cupido; da ricondurre al v. 4 «che la sua gloria illustra al mio bel foco». ■ CHI: il poeta innamorato. ■ FINGE: perché simula e nasconde la verità.

13. [c. 5*r*]

Il sonetto si pone in continuità con il precedente. Nel son. 12 l'io dichiarava di voler nascondere le proprie vampe amorose per timore soprattutto di infastidire la donna amata. Nel son. 13, ormai totalmente consumato e stremato dalle fiamme d'Amore, alcune scintille rivelatrici palesano suo malgrado i sentimenti dell'innamorato. La connessione fra i due sonetti è confermata dalla comunanza di interi sintagmi e lemmi: «il mio incendio» (son. 12, 13 e son. 13, 4); «scopra» (son. 12, 11 e son. 13, 8); «Amor» (son. 12, 3 e son. 13, 3); «chi m'accende» (son. 13, 9) ricorda «*Chi* vuol saper perch'io *m'accendo*…» (son. 12, 1); «*timor*…/ di *noiar* lei…» (son. 13, 10-11) è anticipando da «*temendo* altrui *noiar*» (son. 12, 11). Entrambi i testi propongono un congedo simile nella comune dittologia verbale (bisillabica) e nel ricorso al comune verbo *tacere*. Infine, nel componimento non mancano pronunciate torsioni sintattiche quali «Ma 'l timor m'agghiaccia / di noiar lei» (vv. 10-11) laddove l'inarcatura esaspera l'iperbato fra gli elementi del costrutto sintattico.
Il sonetto non è databile.

Questa mia fiamma, che celata io porto
e dentro mi consuma a parte a parte,
tante di sé faville ha fuor consparte
ch'omai il mio incendio da la gente è scorto. 4

Sì ch'agli atti, al color pallido e smorto,
comprender del mio mal si può gran parte,
ma come mova l'esca e da qual parte
non vol ch'io scopra Amor empio a gran torto. 8

Così spesso dinanzi a chi m'accende
di parlar ardo ma 'l timor m'agghiaccia
di noiar lei, che me cotanto offende, 11

e più mi duol che 'l mio languir le spiaccia
ma, se 'l cor di lagnarsi ardir pur prende,
nol creder mostra e vuol ch'io soffra e taccia. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–orto*) e B (*–arte*) sono in consonanza; B e D (*–accia*) condividono la tonica in *–a*; paronomastica la rima "scorto": smorto" (4, 5); equivoca la sequenza rimica "parte": "parte": "parte" (2, 6, 7); inclusiva la rima "parte": "consparte" (2, 3). L'*aequivocatio* del rimante *parte* suggerisce l'ipotesto di *Rvf* 18 ("parte": "parte": "parte": "parte").

1-4. ■ QUESTA MIA FIAMMA: l'amore del poeta; prosodicamente simile a son. 34, 1 «L'alma *mia fiamma* con sì chiari rai». ■ CELATA: secondo *topos* tradizionale, il poeta non palesa i propri sentimenti d'ardore. ■ A PARTE A PARTE: 'pezzo a pezzo', modulo già dantesco (cfr. *Inf.* VII, 114 e XIII, 128 e *Rime* 46, 25 «sì di rodermi il core a scorza a scorza»); per l'uso in Molin cfr. son. 46, 3 «e i crin t'ungi e la barba *a parte a parte*»; son. 58, 5 «Come di molti cibi *a parte a parte*» e capit. 129, 2 «cantar l'alma bellezza *a parte a parte* (: parte)». Il verso ricorda il passo petrarchesco di *Rvf* 18, 4 «che m'arde et strugge *dentro a parte a parte*». ■ FUOR: in contrasto con «dentro» (v. 2). ■ FAVILLE…INCENDIO: si noti il tradizionale lessico igneo (*fiamma*, *faville*, *incendio*). ■ SCORTO: l'ardore del poeta è tale da essere ormai palese.
5-8. ■ Si offre parafrasi: 'così che dai gesti, dal (mio) colorito pallido e smorto, si riesce in gran parte a comprendere il mio male, ma Amore crudele non vuole, a gran torto, che io manifesti come (lui) mova l'esca e da quale parte'. ■ PALLIDO E SMORTO: per il riferimento al topico pallore dell'innamorato cfr. *Rvf* 264, 60-61 «non sente quand'io *agghiaccio* [= v. 10]…/ s'i' son *pallido* o magro»; Bembo *Rime* 79, 14 «però son io così *pallido* e bianco» e B. Tasso *Amori* III 14, 9-10 «Batto pastor, di *pallido colore* / depinto

il viso…». ■ A GRAN TORTO: per il sintagma cfr. B. Tasso *Amori* IV 31, 2 «pose a' Toschi simile, ahi, ch'*a gran torto*»; V 121, 1 «Ben *a gran torto* invidiosa e dura» e V 141, 5 «ahi senza legge e rea, come *a gran torto*».
9-11. ■ A CHI M'ACCENDE: l'amata. ■ ARDO: per il desiderio. ■ TIMOR M'AGGHIACCIA: quasi identico nella canz. 195, 111 «mia sete e dal *timor*, ch'entro *m'agghiaccia*»; è forte l'archetipo di *Rvf* 134, 2 «e temo, et spero: et *ardo*, et son un *ghiaccio*». ■ DI NOIAR LEI: 'darle noia, fastidio'; è marcata l'inarcatura.
12-14. ■ COR DI LAGNARSI: cfr. *Rvf* 150, 9 «…e *'l cor si lagna*» e Bembo *Rime* 69, 7-8 «…che talor si *lagna* / del sonno il *core*…». ■ SOFFRA E TACCIA: per l'associazione verbale cfr. anche la canz. 143, 45 «*Soffre tacendo* e chiude». Forte l'ipotesto di *Rvf* 205, 5 «alma, non ti *lagnar*, ma *soffra et taci*».

14. [c. 5*v*]

Il sonetto sviluppa il motivo classico del *carpe diem*. L'autore afferma, con convinzione, la necessità di assaporare il più possibile le gioie della vita perché i giorni scorrono veloci e con loro le gioie della giovinezza. Nel soggetto, e nel riscorso a simili verbi esortativi, è forte la memoria di *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus* di Catullo (*Carm*. V), rielaborato nella forma di sonetto anche da Giacomo Zane nel son. 30 delle sue *Rime estravaganti*. A partire dal v. 9, l'andamento per distici delle quartine è sostituito da una marcata paratassi con elencazione aggettivale che trova al v. 9 la propria acme. Nel testo si avvertono iterate catene etimologiche quali *amiamci* – *amor* – *amiamci* (vv. 1, 2 e 3), *amorosette* – *amorose* (vv. 9-11) e *gioisce* – *gior* (v. 12). Per il motivo nella lirica di Molin cfr. V. 1. 4 *L'importanza del* carpe diem, pp. 155-159.
Il sonetto non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: PORDENON 1578, p. 15 e DI MONTE 1580c, pp. 28-29.

Amiamci poi che qui cosa non s'have
più d'amor dolce ove non sia sospetto.
Amiamci a prova e crescerà 'l diletto
di pari al foco, e fia più ognor soave. 4

L'un doni a l'altro del suo cuor la chiave,
e donno il faccia d'ogni interno affetto.
Di duo spirti una voglia, un sol effetto
sempr'esca e non sia mai noioso e grave. 8

Fresche lusinghe amorosette e vaghe
scherzino a gara e dolci detti e cari
pungano e saldin le amorose piaghe. 11

Chi ben gioisce a gioir meglio impari
e qual più po' di doppio amor s'appaghe,
furando i suoi diletti a i giorni avari. 14

---

4 più ognihor soave] ogn'hor più soave DI MONTE 1580c
5 la chiave] le chiave PORDENON 1578
7 di duo spirti una voglia] *om.* DI MONTE 1580c
8 amorosette] morosette DI MONTE 1580c
10 pungano e saldino le amorose] punghino e saldin l'amorose DI MONTE 1580c
12 Chi] Che DI MONTE 1580c

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-ave*) e C (*-aghe*) sono in assonanza; A, C e D condividono

la tonica in *–a*; paronomastiche le rime “s’have”: “soave” (1, 4) e “affetto”: “effetto (6, 7).

1-4. ■ AMIAMCI: attacco poi riproposto da T. Tasso *Rime* III 380, 1 «Viviamo, *amiamci*, o mia gradita Ielle». È vistosa l’anafora, con fine esortativo, dei vv. 1 e 3. Non si manchi di notare anche la ripresa etimologica di *Amiamci* (v. 1) – *amor* (v. 2) – *Amiamci* (v. 3). ■ QUI: sulla terra. ■ S’AMOR…SOSPETTO: nulla è più piacevole di un amore senza la gelosia; per lo stesso concetto cfr. ball. 109, 6. ■ A PROVA: ‘alla prova’ o di uso lett. ‘a gara’. ■ DI PARI: ‘parimenti a, insieme a’.
5-8. ■ DEL SUO CUOR LA CHIAVE: topico motivo degli amanti che rinunciano alle chiavi del proprio cuore, cedendolo all’altro. Il verso presenta una marcata memoria petrarchesca di *Rvf* 29, 55 «*dolce* [= v. 2] *del mio cuor chiave*?» e 143, 11 «nel *cor*, come colei che tien la *chiave*», e soprattutto di *Rvf* 63, 11-12 «*Del mio cuor*, donna, *l’una et l’altra chiave* (: grave: soave) / avete in mano…», con simile modulo “l’una e l’altra” di uso dantesco (studiato in TROVATO 1979, p. 40) proposto da Molin al v. 5. ■ DONNO: ant. per ‘signore’ dal lat. *dominus*; per es. in Dante *Inf.* XXXIII, 28. ■ DUO SPIRTI: ‘le anime degli innamorati’. ■ UNA VOGLIA: ‘un solo desiderio’, con il significato del lat. *unus*. ■ NOIOSO E GRAVE: per la coppia aggettivale cfr. canz. 89, 187 «fatto a me stesso ancor *grave e noioso*» e canz. 179, 57 «pensier *grave o noioso*» (già in *Rvf* 72, 27 e 332, 57 e Bembo *Rime* 112).
9-11. ■ LUSINGHE: ‘parole adulatorie’. ■ AMOROSETTE: per l’aggettivo in contesto differente cfr. *Rvf* 162, 6 «*amorosette* e pallide viole». ■ SCHERZINO A GARA: sempre in simile contesto amoroso cfr. madr. 114, 4 «e ver me mosse in *dolci* atti *scherzando*» e ball. 93, 72 «e i pargoletti Amor danzando *a gara*». ■ DOLCI DETTI E CARI: di memoria petrarchesca da *Rvf* 26, 10 «…*amorosi detti*». Non si esclude una influenza anche da *Purg.* XXVI, 112 «E io a lui: “Li *dolci detti*”». ■ PUNGANO: perché stuzzicano la gelosia e il piacere. ■ AMOROSE PIAGHE: per il *topos* in Molin cfr. son. 19, 8 «mostrava ne le *piaghe* e strazi miei» e son. 67, 7 «e de le *piaghe*, ond’attendea mercede».
12-14. ■ CHI BEN…IMPARI: chi è felice impari ad esserlo ancora di più. ■ GIOISCE A GIOIR: non sfugga il poliptoto. ■ DOPPIO AMOR…APPAGHE: l’invito è di godere dei piaceri amorosi il più possibile. ■ APPAGHE: ‘appaghi’; per questa forma di congiuntivo cfr. *Rvf* 366, 52 «prego *ch’appaghe* il cor, vera beatrice» e B. Tasso *Amori* II 107, 30 «ti dan basci soavi, acciò s’*appaghe* (: vaghe)». ■ FURANDO: ‘rubando’. Per lo stesso concetto cfr. canz. 142, 19 «*furato* ha gli anni miei più dolci e gai». ■ I SUOI DILETTI: ‘i piaceri d’amore’, già *diletto* al v. 3. ■ GIORNI AVARI: motivo tradizionale della fugacità del tempo terreno. Per l’espressione, in punta di verso, vale la pena ricordare *TE* 142 «Tutto vince e ritoglie il *Tempo avaro*»; poi Bembo *Rime* 67, 13 «…anni *avari*» e Della Casa *Rime* 32, 45 «Rendimi il vigor mio, che gli *anni avari*».

15. [c. 5*v*]

Tradizionale sonetto di lode. La donna è associata alla luce, come rimarcato dall’ossatura lessicale del testo: *splende* (v. 1), *lume* (v. 3), *accende* (v. 4), *sfavilla* (v. 5), *avampa* (v. 9), *lampa* (v. 13) e *raggio* (v. 14). Meritevole di attenzione è l’immagine proposta al v. 11 in quanto l’autore si serve «con qualche originalità [di] immagini più comuni, come lo specchio o il labirinto» per dare espressione al sentimento amoroso (TADDEO 1974, p. 78).
Il sonetto non è databile.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, pp. 78-79.

Questa donna real che tra noi splende,
cinta di glorie e di vaghezze nove,
tal maraviglia dal suo lume piove,
ch’ognun d’amarla e riverirla accende. 4

Ma ’l mio cor che sfavilla e solo intende
lodarla e dir d’Amor mill’alte prove,
spesso col bel desio la lingua move,

poi da duo obbietti tai vinto si rende. 8

Ond'ella tace, ed ei, che dentro avampa,
l'adora; e io col pensier fisso e con gli occhi
specchio mi fo della sua viva stampa; 11

quel che dir se ne può, ch'a mio ben tocchi,
è ch'io non temo Amor, che d'altra lampa
né da raggio più bel l'arco in me scocchi. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; la rima B (*–ove*) e D (*–occhi*) condividono la medesima tonica in *–o*; paronomastiche le rime "nove": "move" (2, 7) e "piove": "prove" (3, 6); inclusiva la rima "occhi": "tocchi" (10, 12). Per la sequenza rimica "occhi": "tocchi": "scocchi" cfr. anche son. 83 (1, 4, 8) e son. 220 (10, 12, 14); *Rvf* 87 (1, 4, 5); DELLA CASA *Rime* 15 (2, 3, 7); STAMPA *Rime* 22 (1, 4, 8).

1-4. ■ QUESTA DONNA REAL: per un *incipit* quasi uguale anche il sonetto *Questa donna real, del cui valore* (Cappello *Rime* 323) e *Questa donna gentil, che sola e lieta* (B. Tasso *Amori* I 78, 1), tutti forse memori di *Questa Donna gentil, che sempre mai* (Trissino *Rime* XXVIII). ■ REAL: il poeta sente la necessità di precisare che la donna non è oggetto di fantasia come si potrebbe invece fraintendere date le sue straordinarie qualità. Per identica precisazione cfr. B. Tasso *Amori* I 28, 1 e *Amori* IV 84, 1. Non si esclude però nemmeno il significato di 'regale', a connotare l'eccezionalità dell'amata. ■ SPLENDE: la donna 'splende' sia perché si distingue dalle altre sia perché, tradizionalmente, alla donna amata è associata la luminosità. ■ CINTA: 'incoronata'. ■ GLORIE: espressione simile riferita a Irene di Spilimbergo in son. 164, 2 «*spuntando* i rai de le sue *glorie* apena». ■ VAGHEZZE NOVE: 'nuove bellezze'. ■ SUO LUME: la donna è pura luce, quindi da intendere come l'amata stessa oppure, più probabilmente da intendere come 'sguardo' dato che "lumi" si attesta nel significato di "occhi" ed è frequentemente associato al verbo "piovere" come variante poetica di "piangere". ■ PIOVE: 'scende'; in contesto simile cfr. son. 19, 2-3 «…et da le luci ardenti *piove* (: move: nove) / soave fiamma…». ■ ACCENDE: topico verbo della sintomatologia amorosa.
5-8. ■ MILL'ALTE PROVE: da intendere come 'dimostrazioni d'amore'; «mille», cioè 'innumerevoli', con «prove» anche in Stampa *Rime* 200, 13 «per quel ch'a *mille e mille prove* ho scorto» e 243, 58 «…ch'a *mille prove*»; per «alte» con «prove» cfr. Bembo *Rime* 95, 10 «né ti dispiace aver chi *l'alte prove* (: nove)»; per attestazione simile in Molin cfr. canz. 178, 59 «a te tentar mill'arti e *mille prove*». ■ LA LINGUA MOVE: ovvero 'inizia a parlare'; per l'espressione cfr. *Rvf* 270, 54 «*movi la lingua*…». ■ DUO OBBIETTI: gli occhi di lei. ■ SI RENDE: la vista della donna inibisce il poeta che si chiude nel silenzio.
9-11. ■ ELLA: la lingua. ■ EI: il cuore. ■ SPECCHIO…STAMPA: concetto simile nel son. 28, 9-10 «Ché quel pensier che mai da me non parte, / *specchio* entro a sé mi fa del dolce viso».
12-14. ■ LAMPA: 'splendore'; in contesto amoroso cfr. anche canz. 95, 78 «si mostran presso a più chiara *lampa*». ■ L'ARCO…SCOCCHI: tradizionale *topos* amoroso.

16. [c. 6*r*]

Il componimento articola una sorta di micro-narrazione, in cui ogni partizione metrica costituisce un blocco narrativo. Infatti, nella prima quartina il poeta, secondo un *topos* frequente, lamenta i violenti e impietosi colpi d'Amore di cui è vittima. Nella seconda quartina la Gelosia lo acceca e gli procura un dolore tale da determinarne quasi la morte. Nelle terzine la donna, accortasi della sofferenza del poeta e impietositasi, lo soccorre amorevolmente al punto che il poeta ringrazia le proprie sventure per le dolci conseguenze che hanno implicato. Fino al v. 11 il punto di vista coincide con quello dell'amante (*mio* fianco, v. 5; *mia* vita, v. 6; a *me* corse, v. 10); dal v. 12 invece il poeta, rivolgendosi ad Amore e riferendogli cosa raccontare precisamente, parla di sé in terza persona.
Il sonetto non è databile.

Amor, che di ferir mai non è stanco
anzi novo vigor piagando acquista,
e quant'uom del suo mal più si contrista
mostra il braccio e l'ardir più pronto e franco, 4

per far prova maggior sovra il mio fianco,
mia vita assalse oltra l'usato trista,
celando gelosia l'amata vista
sì ch'ella dal dolor venia già manco. 8

Onde poi Madonna con destro inganno,
mossa d'alta pietà, tosto a me corse
per trar il cor del periglioso affanno. 11

Di ch'ei, ch'allor fu di suo stato in forse,
or loda la cagion del suo gran danno,
poi che sì caramente ella il soccorse. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-anco*) e C (*-anno*) sono in assonanza e parziale consonanza; paronomastica la rima "franco": "fianco" (4, 5); inclusiva la rima "contrista": "trista" (3, 6) e "corse": "soccorse" (10, 14).

1-4. ■ FERIR: 'mietere vittime d'amore'. ■ PIAGANDO ACQUISTA: Amore trova vigore nel colpire con i propri dardi. ■ CONTRISTA: 'rattrista'; si riconosce l'eco di *Rvf* 250, 3 «…*contrista* (: acquista: vista)». ■ MOSTRA IL BRACCIO: 'ferisce scagliando una freccia'; per un'immagine simile cfr. *Rvf* 202, 5 «Morte, già per ferire *alzato 'l braccio*». ■ PIÙ PRONTO: per l'uso in Molin cfr. il son. 53, 13 «move per gir *più pronto* ad altro loco»; la canzonetta 105, 10 «temenza e dal mio mal *più pronta* voglia»; il son. 147, 7 «contra il gran Schita, or ch'ei *più pronto* move»; canz. 154, 62 «ma trova chi *più pronto* indi la scaccia» e son. 172, 14 «*più pronto* il di del suo partir sen' vegna». ■ FRANCO: lett. 'intrepido'; è attestato anche in Della Casa *Rime* 6, 1-2 «Nel duro assalto, ove feroce e *franco* (: fianco) / guerrer…».
5-8. ■ PER FAR PROVA: per dimostrare ancora di più la propria forza. ■ MIO FIANCO: 'sul mio cuore'; in Molin cfr. canz. 95, 1. Nella memoria sicuramente c'è *Rvf* 75, 11 «…et più *sovra 'l mio fianco* (: stanco)». L'espressione è quasi identica anche in Della Casa *Rime* 6, 5 «…*sovra 'l mio fianco* (: *franco*)». ■ TRISTA: riferito alla *vita*; cfr. son. 60, 10 «e chi vol consolar sua *vita trista*»; ma già in *Rvf* 23, 85; 329, 14 e poi Bembo *Rime* 10, 11. ■ ELLA: la vita.
9-11. ■ DESTRO: 'abile'. ■ ALTA PIETÀ: per il sintagma cfr. *Rvf* 158, 6, ma anche in B. Tasso *Amori* II 20, 14. ■ PERIGLIOSO: 'pericoloso'; per l'aggettivo in Molin cfr. son. 42, 1 «Conobbi ch'era e *periglioso* e strano» e son. 185, 11 «più dubbio vende il *periglioso* corso».
12-14. ■ Si offre parafrasi: 'Al punto che lui, che era stato a rischio, ora loda la ragione del proprio dolore, giacché lei lo ha soccorso così dolcemente'. ■ EI: il poeta, riferendosi ad Amore. ■ STATO IN FORSE: per identico sintagma cfr. canz. 91, 3 «che *di suo stato in forse*». ■ LODA: perché ha fatto sì che la donna lo soccorresse. ■ GRAN DANNO: per il sintagma cfr. son. 5, 9 «lasso e pur veggio il mio *gran danno* espresso» e ball. 104, 14 «ma di me più, ch'io scorgo *i miei gran danni*». ■ CARAMENTE: per l'avverbio cfr. *Rvf* 238, 11.

17. [c. 6*r*]

Il sonetto si struttura in due momenti, ben scanditi dalle partizioni metriche. Nelle quartine il poeta inscena un duello fra gli amanti, consueta metafora amoroso-militare, in cui è l'innamorato a dichiararsi sconfitto dall'amata, guerriera feroce e aggressiva nei colpi. La scena si accompagna ad un coerente lessico di violenza: *nemico* (v. 2); *arma* (v. 4); *i colpi de' martiri* (v. 5); *strazio* (v. 7); *ogni mal* (v. 8); *guerriera* (v. 9) e *pera* (v. 11). Nelle terzine, invece, la durezza fisica

si evolve in un conflitto verbale in cui le parti si invertono: questa volta è il poeta ad aggredire l'amata definendola «falsa guerriera dubbia» (la slealtà dell'amante è *topos* già petrarchesco), rimproverandole un'inutile ritrosia che non vale più la pena assecondare.
Il sonetto non è databile.

Questo tener in forse i miei desiri
è come star col suo nemico a bada,
sperando pur ch'ei vinto a terra cada,
senza ch'a proprio rischio arma si tiri. 4

Ma non avranno i colpi de' martiri
forza ch'io mai d'amar vinto me n' vada,
ch'ogni strazio per voi tanto m'aggrada
che m'è leve ogni mal, bench'io sospiri. 8

Che giova a voi, falsa guerriera,
dubbia schermirvi a l'amoroso varco
per far, che vinto, in aspettando io pera? 11

Meglio fora, col cor di tema scarco,
passar d'accordo a l'amorosa schiera
perché il ritrarvi omai v'è troppo incarco. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–iri*) e C (*–era*) sono in consonanza; B (*–ada*) e D (*–arco*) condividono la tonica *–a*; inclusiva la rima "tiri": "martiri" (4, 5); ricca la rima "scarco": "incarco" (12, 14).

1-4. ■ IN FORSE: 'in dubbio'. ■ STAR…A BADA: 'temporeggiare'; già *Inf.* XXII, 137 «tal parve Anteo a me che *stava a bada* (: *vada*)». ■ VINTO: da notare la ripetizione del termine anche ai vv. 6 e 11.
5-8. ■ MARTIRI: con la stessa accezione cfr. son. 60, 1 «Soffri, cor doloroso, e i *martiri* tuoi». Per un uso molto simile cfr. ball. 109, 4 «Più *non avranno* in me *forza i martiri*». ■ PER VOI: 'per il vostro tramite'.
9-11. ■ Si offre parafrasi: 'Che giova a voi, guerriera scorretta, mantenervi dubbia al varco amoroso per far sì che, sconfitto, io muoia nell'attesa?'. ■ CHE GIOVA: per la domanda in Molin cfr. ball. 101, 1 «Lasso*, che giova* il sospirar cotanto*»* e ball. 180, 1. ■ GUERRIERA: gallicismo riferito all'amata; cfr. già *Rvf* 21, 1 «dolce mia *guerrera*» e Bembo *Rime* 29, 1 «Bella *guerriera* mia…». Non si esclude una memoria di Cappello *Rime* 63, 14 «mi darà pace questa mia *guerrera*». ■ SCHERMIRVI: 'proteggervi', nel significato di 'trattenersi'. ■ L'AMOROSO VARCO: simile a «l'amorosa schiera» (v. 13) in posizione isorimica. ■ IN ASPETTANDO: per l'uso cfr. Bembo *Rime* 162, 71 «…*in aspettando* alcuna».
12-14. ■ AMOROSA SCHIERA: cfr. *Rvf* 360, 27 «…a *l'amorosa schiera*». ■ RITRARVI: corrisponde a «schermirvi» (v. 10).

18. [c. 6*v*]

Nel sonetto l'innamorato, preccupato all'idea che un giorno l'amata possa morire, si dichiara pronto a perire anch'esso pur di non vivere senza di lei. L'angoscia mortuaria è ossessivamente riproposta nel testo attraverso un preciso lessico funebre e un'espressione di angoscia che affiora in ogni partizione metrica del componimento. A margine, si noti il ricorso a ben quattro ipotetiche, poste sempre in apertura dell'unità metrica (vv. 1, 5, 9, 12).
Il sonetto non è databile.

Se non m'apporti, Amor, nova speranza,
sì ch'io consoli il cor pien di spavento
a la tema ed al duol grave ch'io sento,
di questa vita omai poco m'avanza. 4

E se Morte aver dee tanta possanza
che 'l nostro chiaro sol per lei sia spento,
rimango in tutto del morir contento,
per non star solo in quest'oscura stanza. 8

Ma s'ei pur scampo avrà, tu, tosto invia
la speme a lui che si distrugge e sface,
e temendo al suo fin correr potria 11

ché, s'orbo del suo ben viver li spiace,
l'alma in ciel per mia morte non avria
senza la luce sua tranquilla pace. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–anza*) e C (*–ace*) condividono la tonica in *–a*.

1-4. ■ NOVA SPERANZA: per il sintagma cfr. son. 23, 3 «Qual n'è nata *d'amor nova speranza*».
5-8. ■ MORTE…SPENTO: la donna amata dal poeta è in punto di morte. ■ POSSANZA: ant. per 'forza'; per l'uso cfr. canz. 154, 41 «che più 'l terror che la *possanza* atterra»; son. 202, 13 «che' n tale obbietto Amor mostri *possanza* (: avanza)» e son. 222, 4 «tutto umil cesse a la tua gran *possanza*». Il termine si allinea ad una fitta tradizione lessicale duecentesca: Giacomo da Lentini (*Rime* 15, 38), Jacopone da Todi (*Rime* 69, 109 e 141; 90, 192); Rinaldo d'Aquino (*Rime* 6, 50 e 12, 12), Guinizzelli (*Rime* 9, 9), Guittone (*Canzoni* 1, 32 e 22, 8 e *Sonetti* 1, 4 e 20, 12), Cavalcanti (*Rime* 11, 15) e Dante (*Rime* 7, 30; 11, 2; 8, 31). Fra i coevi: B. Tasso *Amori* I 40, 13 «altri non *averà tanta possanza*» e, soprattutto, Cappello *Rime* 81, 6; 216, 61; 217, 15; 242, 1; 265, 13; 269, 5; 272, 4; 290, 6. ■ CHIARO SOL: l'amata; Bembo *Rime* 155, 12 «non era degno di sì *chiaro sole*». ■ PER LEI: con valore d'agente, la morte. ■ SIA SPENTO: quindi 'muoia'. ■ MORIR CONTENTO: per il sintagma cfr. già son. 10, 4 «di fuggir morte o *di morir contento*». Non si esclude una memoria di *Rvf* 296, 14 «*morir contenta*…». ■ SOLO: perché senza di lei. ■ OSCURA STANZA: il mondo è buio senza la luce dell'amata.
9-11. ■ A LUI: 'il cuore, il poeta innamorato'. ■ TEMENDO: anticipato da *tema* (v. 3). ■ AL SUO FIN CORRER: 'verso la morte'; anche in canz. 142, 2 «scende *al suo fin correndo*».
12-14. ■ ORBO: 'privato'. ■ DEL SUO BEN: la donna amata.

19. [c. 6*v*]

Il sonetto affronta il consueto *topos* della donna amata immune ai dardi d'amore. Molin immagina che la donna sia riuscita ad entrare in possesso delle armi di Cupido e abbia sfruttato la situazione per ottenere una garanzia di inattaccabilità. Non sfugga il pronunciato iperbato tra il soggetto *Amore* (v. 1) e la predicazione posposta al v. 7. Il collegamento fra le quartine si fonda, oltre che sulla connessione sintattica fra le due ripartizioni metriche, anche sulla marcata paratassi dei primi quattro versi, con doppia inarcatura ai vv. 1-2 e 2-3.
Il sonetto non è databile.

Amor, che nel bel viso di costei
s'annida e da le luci ardenti piove
soave fiamma e le saette move

onde impiaga ed accende uomini e Dei, 4

vittorïoso un dì dinanzi a lei,
stendendo mille spoglie elette e nove,
l'arco depose e le maggior sue prove
mostrava ne le piaghe e strazi miei. 8

Quand'ella, accorta e paventosa, il prese
né 'l rendé pria ch'ei la sua face e 'l regno
giurò nol tender mai per farle offese. 11

Ond'or sicura del suo occolto sdegno
sorride e mira l'altrui fiamme accese,
né teme di suo stral ferita o segno. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; C (*-ese*) e D (*-egno*) condividono la tonica in *–e*; paronomastiche le rime "piove": "prova" (2, 7) e "move": "nove" (3, 6).

1-4. ■ BEL VISO DI COSTEI: forte la memoria di Bembo *Rime* 12, 2 «mirando *nel bel viso di costei*». ■ S'ANNIDA: per l'uso cfr. son. 231, 3 «come in voi tal virtù vien, che *s'annidi*». Per le vicinanze merita di essere ricordato il sonetto *Se quel bel viso, in cui s'annida Amore* di Pietro Gradenigo, 1-3 «Se *quel bel viso*, in cui *s'annida Amore* / ver me girando un lieto sguardo move, / tal da begli occhi *in me dolcezza piove* (: move)» (P. Gradenigo *Rime*, c. 37*v*). ■ LUCI ARDENTI: gli occhi della donna amata. ■ PIOVE: sempre riferito agli occhi cfr. *Rvf* 165, 7 «da' begli occhi un piacer sì caldo *piove*»; 228, 6 «e 'l *piover* giù dalli occhi un dolce umore» e 328, 9-10 «Li occhi belli…/ salute et vita *piove*». ■ SOAVE FIAMMA: anche in canz. 197, 2 «con sì *soave fiamma*»; ma già *Rvf* 270, 16 «…et la *soave fiamma*». ■ IMPIAGA: per la medesima immagine cfr. ad esempio Bembo *Rime* 13, 1-2 «Occhi leggiadri [= v. 1], *onde* sovente *Amore* / *move lo stral*, che la mia vita *impiaga*». ■ UOMINI E DEI: quindi 'ognuno'; per l'accostamento cfr. *Rvf* 115, 3 «fra li *huomini* regna et fra li *dèi*» e 206, 12 «…*uomini et dèi*» e B. Tasso *Amori* II 99, 7 «e d'*uomini* e di *Dei* sommo diletto».
5-8. ■ VITTORÏOSO: riferito ad Amore anche in *TC* I, 13 «vidi un *vittorioso* e sommo duce». ■ MILLE: per l'uso dell'intensificazione cfr. 21, 1-4 «*Piangea* [= piove, v. 2] Madonna e *da begli occhi* fore / visibilmente uscian chiare faville [= soave fiamma, v. 3]; / che folgorando [= accende, v. 4] intorno *a mille a mille* / ciascun *acceser* [= v. 4] d'amoroso *ardore* [= ardenti, v. 2]» e rimandi. ■ SPOGLIE: 'bottino, prede'; per l'accostamento cfr. son. 216, 6 «donna t'ornasti d'ampie *spoglie nove*». ■ DEPOSE L'ARCO: simile cfr. son. 32, 13 «che, se mirassi lei, *deposte l'armi*»; per l'arco cfr. 15, 14 «né da raggio più bel *l'arco* in me scocchi» e rimandi. ■ MAGGIOR SUE PROVE: i risultati migliori.
9-11. ■ IL PRESE…PRIA: la donna prende l'arco e non lo restituisce prima di aver ottenuto una garanzia di immunità da parte di Amore. ■ FARLE OFFESE: 'ferirla con i dardi amorosi'.
12-14. ■ OCCOLTO: variante di 'occulto'; per l'uso cfr. in Molin anche canz. 85, 65 «Questa distese sovra il letto *occolto*»; canz. 143, 159 «Ma tu Signor del ciel mira *l'occolto*» e canz. 152, 127 «Salda radice tien, ma resta *occolto*». ■ SORRIDE E MIRA…ACCESE: la donna sorride della propria condizione e osserva le vittime di Amore, senza temere in alcun modo le sue minacce. ■ FIAMME ACCESE: da ricondurre a «soave *fiamma*» (v. 3) e «*accende*» (v. 4); per uguale sintagma in clausola cfr. son. 63, 13 «soffrir più non potrei gran *fiamme accese*»; B. Tasso *Amori* III 14, 14 «o spengi in me le vive *fiamme accese*» e V 94, 6 «mille di gloria chiare *fiamme accese*». ■ NÉ TEME: si noti il rovesciamento rispetto all'atteggiamento insicuro e spaventato del v. 9 («Quand'ella, accorta e paventosa,…»).

20. [c. 7*r*]

Lamentatio del poeta contro l'insensibilità della donna amata. Crudele e impassibile, questa è associata ad uno scoglio contro cui si infrangono le onde, metafora delle lacrime dell'amante.

Dalla seconda quartina, Amore si unisce allo sdegno del poeta perché a sua volta turbato dalla capacità della donna di resistere ai propri attacchi. Tuttavia se le sofferenze di Amore sono «gravi» (v. 12) perché ne ledono l'orgoglio, quelle dell'innamorato sono «gravissime» (v. 13) perché ne determinano quasi la morte. Il testo presenta una forte coesione interna, complici l'ipotetica in posizione isometrica (v. 1 e v. 5), che rafforza il parallelismo tra l'amante e Amore, e diffuse ridondanze lessicali: *ferma e dura* (v. 3) – *duro* caso (v. 7); *duolsi* (v. 6) – *duol* (v. 7) e l'anadiplosi *grave* (v. 12) – *gravissimo* (v. 13). Infine, si annoti che la marcata paratassi dei vv. 9-11, mimetica del turbamento emotivo di Cupido, ne enfatizza lo sconvolgimento interiore.
Il sonetto non è databile.

TRADIZIONE TESTUALE: ANTONINI 1732, p. 79.

Se, sospirando il vostro fero orgoglio,
talor vi scopro la mia vita oscura,
trovovi al pianger mio sì ferma e dura
come al ferir de l'onde orrido scoglio. 4

S'ad Amor corro e lamentar mi voglio,
duolsi egli meco di sua rea ventura,
e conta il duro caso onde sicura
sprezzate le sue fiamme e 'l mio cordoglio. 8

E piange e se n'adira e parte poi
per me vi prega e me consola insieme,
col mio mal pareggiando i danni suoi. 11

Certo è ben grave il duol che 'l rode e preme,
ma gravissimo è 'l mio ch'ei sol con voi
perde il suo vanto, io mie virtute estreme. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; ricca le rime "oscura": "sicura" (2, 7) e "preme": "estreme" (12, 14).

1-4. ■ VOSTRO FERO ORGOGLIO: per identico sintagma in punta di verso cfr. son. 68, 1 «Amor, Fortuna e 'l *vostro fero orgoglio* (: cordoglio: voglio)»; son. 57, 5 «e, se l'intenso *tuo* gelato *orgoglio* (: scoglio: cordoglio)» e 73, 2 «ch'ador mi vien dal *vostro orgoglio* (: cordoglio)». ■ VI SCOPRO: 'vi manifesto, mostro'. ■ LA MIA VITA OSCURA: per il sintagma cfr. *Rvf* 305, 3 «…a *la mia vita oscura* (: dura : sicura)»; già in Dante *VN* cap. XXXV canz. *Videro li occhi miei quanta pietate*, 6 «da qualità de *la mia vita oscura*» e Cino da Pistoia *Rime* 144, 7 «con la pietà de *la mia vita oscura*» poi anche in Della Casa *Rime* 24, 2 «…a *la mia vita oscura* (: dura)». ■ FERIR DE L'ONDE: la donna è associata ad uno scoglio, impassibile, contro cui si infrangono violentemente le onde. ■ ONDE: si noti la continuità "aquatica" tra le lacrime del poeta e le onde in cui si identifica. ■ ORRIDO SCOGLIO: riferimento topico diffuso nella tradizione petrosa (cfr. almeno *Rvf* 105, 24 e 135, 21). Per sintagma identico cfr. son. 57, 1 «Viva mia pietra, alpestre *orrido scoglio*».
5-8. ■ EGLI: Amore. ■ SUA REA VENTURA: per il sintagma in isometria cfr. son. 132, 6 «ne gli accidenti di *sua rea ventura*». ■ CONTA: 'racconta'. ■ ONDE: 'per cui'. ■ SICURA: perché consapevole di essere immune dai pericoli di Amore e insensibile rispetto alla sofferenza dell'amato. ■ FIAMME: di Amore.
9-11. ■ PIANGE: a piangere è anche Cupido; ma già il poeta al v. 3.
12-14. ■ GRAVE…GRAVISSIMO: il poeta riconosce la sofferenza di Cupido, ma intende la propria situazione assai più dolorosa. ■ CH'EI: 'perché lui [Cupido]'. ■ IL SUO VANTO: Amore, sconfitto dalla donna, perde il proprio onore di invitto. ■ VIRTUTE ESTREME: 'facoltà, capacità', dette «estreme» perché l'io si immagina sul punto di morire.

21. [c. 7*r*]

Il sonetto affronta il motivo del pianto della donna amata, assai diffuso nella letteratura cortigiana e già nel ciclo petrarchesco per le lacrime di Laura (*Rvf* 155-158). In ambito cinquecentesco, andranno ricordati almeno il sonetto *Nel bel giardin del più leggiadro viso* di Giacomo Cenci (in *Rime di diversi* 1565, vol. I), il madrigale *Qual rugiada o qual pianto* di Torquato Tasso (*Rime* III 324) e soprattutto il ciclo di sonetti e madrigali di Rota (*Rime* 21-24 e poi *Rime* 74-76). Per quanto non sia certo che Molin conoscesse il poeta partenopeo, si segnala una qualche vicinanza con Rota *Rime* 21, 12-14: «vidi uscir de' begli occhi e fiamme e strali: / ed è pur ver che 'n bella donna sia / il pianto micidial del crocodilo?». Alle lacrime, Molin affianca anche altri *topoi* amorosi tradizionali quali il fuoco d'amore e l'ossimorica condizione dell'innamorato. Merita uno sguardo anche la ripartizione ordinata del sonetto: la prima quartina descrive la situazione di partenza; la seconda si rivolge, con modulo interrogativo, ad Amore; la prima terzina descrive gli effetti dell'amore per la donna; l'ultima terzina si rivolge alla donna stessa. Il sonetto è dominato da frequenti anastrofi, inarcature (nella seconda quartina) e, all'ultima terzina, è affidata la ritardata predicazione del soggetto (v. 14). Secondo un meccanismo simile a quello delle *coblas capfinidas*, questa frammentarietà è tuttavia compensata da strategie di raccordo: *amoroso* (v. 4) anticipa *Amor* (v. 5), che a sua volta è riproposto al v. 10; *acceser* (v. 4) anticipa *accese* (v.10); *arda* (v. 7) si ripete identico al v. 9; *men* (v. 11) foneticamente richiama *almen* (v. 12).
Il sonetto non è databile.

Piangea Madonna e da' begli occhi fore
visibilmente uscian chiare faville
che, folgorando intorno a mille a mille,
ciascun acceser d'amoroso ardore. 4

Amor, se l'esca tua da vivo umore
move, chi fia che mai queti o tranquille
l'alma ch'ognor convien ch'arda e sfaville
per la memoria di sì bel dolore? 8
Arda pur di tal foco ogni uom contento,
che nel suo gran contrario Amor accese,
perch'ei non sia giamai men caldo o spento. 11

Voi, per pietate almen di quel tormento,
ch'altrui del vostro duol strugge palese,
frenate omai le lagrime e 'l lamento. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC CDC; C (*-ento*) e D (*-ese*) condividono la tonica in –*e*; inclusiva la rima "faville": "sfaville" (2, 7); ricca la rima "tormento": "lamento" (12, 14).

1-4. ■ PIANGEA MADONNA: l'espressione è attestata identica in Zane *Rime* 82, 1 «*Piangea madonna*, ed un ruscel corrente» e in Rota *Rime* 21, 1 «*Piangea madonna*, e piangea seco Am*ore*»; sullo sfondo è forte l'ipotesto di già di *Rvf* 155, 5 «*Piangea madonna*, e 'l mio signor ch'i' fossi». Per un attacco simile cfr. son. 69, 1 «*Piangea* cantando i suoi gravi tormenti». ■ DA BEGLI OCCHI: sempre in riferimento alle lacrime cfr. Rota *Rime* 21, 12 «vidi *uscir de' begli occhi*…». ■ FAVILLE: tradizionalmente associate agli occhi folgoranti dell'amata. L'mmagine già petrarchesca (*Rvf* 258, 1-2) è frequentemente condivisa nella lirica del XVI secolo. ■ FOLGORANDO: pare riconoscibile quasi una catena lessicale tematica: *faville*, v. 2; *folgorando*, v. 3; *accese*, v. 4; *arda e sfaville*, v. 7; *Arda pur di tal foco*, v. 9. ■ A MILLE A MILLE: per l'espressione iperbolica con valore avverbiale cfr. *Inf.* XII, 73 «Dintorno al fosso vanno *a mille a mille*». Simile in *Rvf*

55, 7 «Per lagrime ch'i' spargo *a mille a mille* (: faville)». ■ AMOROSO ARDORE: uguale costrutto in Bembo *Rime* 42, 2 «portar celato l'*amoroso ardore* (: fore)».
5-8. ■ ESCA: tradizionalmente gli occhi, e di conseguenza le lacrime, costituiscono una trappola per l'innamorato; ma nella tradizione lirica 'esca' si riferisce comunemente anche ad una pietra focaia. ■ VIVO: riferito a 'umore'; anche in son. 80, 11 «e *l'umor vivo* in sua radice ha spento». ■ UMORE: 'sostanza liquida in piccole gocce', quindi 'le lacrime'. Con lo stesso significato anche in B. Tasso *Amori* IV 4, 12 «e con l'amaro et lagrimoso *umore*»; Venier *Rime* 260, 13-14 «…un mar che cole / al pentito dagli occhi è scarso *umore*» e Magno *Rime* 156, 7 «stillò per gli occhi un lagrimoso *umore*». È valido anche il richiamo a Rota *Rime* 74, 8 «*focoso* inseme e cristallino *humore* [= vivo *umore*, v. 5]». ■ TRANQUILLE: 'tranquillizzi'. ■ ARDA E SFAVILLE: per la coppia verbale in clausola cfr. son. 7, 1 «Dolce mio foco, in ch'io *sfavillo e ardo*»; Della Casa *Rime* 31, 11; 45, 70, 88, 5; Stampa *Rime* 111, 3 e 201, 13.
9-11. ■ GRAN CONTRARIO: l'ossimoro amoroso. ■ MEN CALDO O SPENTO: la fiamma d'amore non è estinguibile; per lo stesso concetto cfr. son. 74, 5-7 «Nè, […] / […] / sento l'anima in me *men calda* o schiva».
12-14. ■ VOI: la donna amata. ■ TORMENTO: le fiamme d'amore che consumano l'innamorato. ■ FRENATE: il poeta supplica la donna a smettere di piangere, perché motivo di troppo dolore. È ambiguo se motivo di tale sofferenza coincida con l'eccessivo amore che la vista della donna piangente è in grado di innescare in lui o perché è troppo doloroso vedere la propria amata soffrire. ■ LAGRIME: con equilibrio circolare nel verso finale si richiamano le lacrime della donna, protagoniste del sonetto già dal v. 1.

22. [c. 7*v*]

Nella prima quartina un'interrogativa esprime lo stupore incredulo dell'innamorato per il sopraggiungere imprevisto della Fortuna, invidiosa della felicità altrui, che infrange prematuramente quel legame con l'amata che solo la Morte avrebbe dovuto spezzare. Di fronte a tale prospettiva il poeta, facendosi coraggio, chiede di morire perché incapace di vivere una vita senza di lei. La centralità del nodo spezzato, un tempo «tenace e forte» (v. 1), è marcata da verbi come *romper* e *spezzar* (vv. 3 e 4), entrambi al modo infinito e in posizione isometrica. L'effetto di scissione è conferito anche dalla doppia inarcatura (vv. 2-3 e 3-4), laddove la prima separa il verbo *dovere* dal completivo *romper* e la seconda il soggetto dalla predicazione. In più, si ravvisano parallelismi nella costruzione sintattica, quali la doppia dittologia aggettivale (vv. 1 e 3), l'anadisplosi in posizione isometrica dei vv. 10-11 (*vissi-viver*) e l'ipotetica dei vv. 9-12, con un simile andamento prosodico e allitterante.
Il sonetto non è databile.

Adunque il nodo sì tenace e forte
che tua man strinse, Amore, e sol dovea
romper Morte, or Fortuna, invida e rea,
spezzar intende e tu pur gliel comporte? 4

Deh, non voler che simil gloria porte
contra gli ordini tuoi sì 'ngiusta Dea,
e s'allor ciò per te non si potea
dispor, per vincer lei, donami morte; 8

ché s'altri scioglie il laccio ove sì stretto
vissi ne le tue gioie, io più non degno
viver per non provar minor diletto. 11

Ma s'ella in van procaccia un tal disegno,

tu sgombra il cor di tema e di sospetto
che 'n sì dubbio pensier mancando io vegno. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; C (*–etto*) e D (*–egno*) sono in assonanza; A (*–orte*) inverte le vocali di C e D; inclusiva la rima "comporte": "porte" (4, 5).

1-4. ■ ADUNQUE: in *incipit* di sonetto anche in Bembo *Rime* 143. ■ TENACE E FORTE: per la coppia aggettivale in isometria cfr. *TC* II, 117. ■ AMORE: vicino alle stesse personificazioni cfr. *Rvf* 274, 2 «*…ch'Amor, Fortuna et Morte*». ■ MORTE: la morte avrebbe dovuto essere l'unica in grado di separare gli amanti. ■ OR: 'ora'. ■ FORTUNA: la sorte allontana gli amanti. ■ INVIDA E REA: uguale in Molin son. 148, 5 «*fortuna invida e rea*, che spesso arride». ■ SPEZZAR: riferito al *nodo* (v. 1); per un'immagine simile cfr. *Rvf* 270, 69-70 «Ma poi che Morte è stata sì superba / che *spezzò il nodo*…»; Della Casa *Rime* 76, 1-3 «Disciogli e *spezza* omai l'amato e caro / *nodo* di questa afflitta e miser'alma, / acerba Morte…». ■ COMPORTE: 'concedi'.
5-8. ■ SIMIL GLORIA: perché capace di vincere i dettami di Amore. ■ INGIUSTA DEA: la Fortuna. ■ PER VINCER LEI: l'unico modo per vincere le ingiustizie della sorte è morire.
9-11. ■ ALTRI: la Fortuna (v. 3). ■ LACCIO…STRETTO: per l'immagine canonica cfr. son. 38, 2 «m'ebbi da i *lacci*, ove *d'amor* fui *stretto*»; ma già in Bembo *Rime* 55, 7 «e 'l *laccio*, ond'io fui *stretto*». ■ TUE GIOIE: i piaceri d'Amore. ■ DEGNO: 'do valore a, ho intenzione di'.
12-14. ■ ELLA: Fortuna. ■ PROCACCIA: 'si sforza, si impegna'; per l'uso verbale cfr. son. 3, 8 e canz. 154, 63. ■ TU: Amore. ■ DI TEMA E DI SOSPETTO: per la coppia sostantivale cfr. anche il son. 134, 11 «seguo, e non ho d'altrui *tema o sospetto*». ■ MANCANDO…VEGNO: cfr. *Rvf* 79, 9 «Così *mancando vo* di giorno in giorno».

23. [c. 7*v*]

Vedendo l'amata abbellirsi e curare la propria immagine oltre il consueto, il poeta sospetta la presenza di un nuovo amante, a sua volta destinato secondo l'autore a vedere le proprie illusioni amorose dissolversi. La prima quartina propone una triplice interrogativa capace di restituire efficacemente la concitazione affannosa dell'io innamorato, geloso e preoccupato per quelli che interpreta come indizi di un tradimento. Sempre i primi quattro versi, all'insegna della preziosità, raccontano la bellezza fisica della donna e sottolineano l'effimera felicità del sentimento amoroso. A partire dal v. 5, il tono della lirica cambia nella direzione di un crudele disincanto capace di risolversi solo in una vana delusione (v. 14). Di un qualche interesse è la scelta della prima terzina di ricorrere ad una metafora botanica per ricostruire le diverse fasi del sentimento amoroso: in origine l'amore è come un seme, del quale però non si godrà il frutto a causa della ritrosia della donna, il cui esito non sarà altro che un «amaro raccolto» (v. 9). A ben guardare, il sonetto consiste in una riscrittura del componimento oraziano *Carm*. I 5, con cui condivide il motivo dell'amante tradito e geloso, e altre immagini segnalate nel commento. Secondo Giacomo Comiati, «in the sonnet 'Chi vi fa innanellar l'aurate chiome?', for example, the poet deals with the commonplace of the betrayed lover; but the lines in which he tries to comfort himself by considering that, just as he had been deceived, the current lover of his beloved will in turn be misled echo the final strophes of *Carm*. I, 5, where Horace developed the same subject through the same images» (cit. da COMIATI 2015, p. 165).
Il sonetto non è databile.

BIBLIOGRAFIA: COMIATI 2015, p. 165.

Chi vi fa innanellar l'aurate chiome?
E così ben polirvi oltra l'usanza?
Qual n'è nata d'amor nova speranza
che 'l cor v'alletta a le sue dolci some? 4

Cieco chi si sommette e non sa come
grave è del vostro amor prender baldanza,
ché non è chi ’l sollevi e sol gli avanza
pentimento e dolor del vostro nome. 8

Pur l’amaro contempra in me raccolto,
ché s’altri del mio ben si gode il seme
tosto il frutto del suo li fia ancor tolto. 11

Gioia allor mi verrà, di quanto or geme
l’alma dolente. Ei, d’aspre cure involto,
sospirerà la sua delusa speme. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-ome*) e D (*-eme*) sono in consonanza e parziale assonanza.

1-4. ■ INNANELLAR: ‘arricciarsi i capelli’, secondo la moda del tempo. L’immagine già oraziana: «cui flavam religas comam / simplex munditiis?» (Orazio *Carm.* I 5, 4-5). Per l’uso cfr. anche Della Casa *Rime* 28, 3 «e quella treccia *inanellata* e *bionda*». ■ AURATE CHIOME: secondo tradizione letteraria i capelli della donna amata sono sempre biondi o dorati; per il sintagma in clausola in Molin cfr. son. 187, 12 «Che, quando scopre ’l Sol *l’aurate chiome*»; B. Tasso *Amori* III 44, 7 «torni d’argento le sue *chiome aurate*» e 161, 1 «Dove son quelle *chiome aurate* e bionde». ■ POLIRVI: prendersi cura del corpo. ■ OLTRA L’USANZA: più del solito. ■ NOVA SPERANZA: per il sintagma cfr. son. 18, 1 «Se non m’apporti Amor *nova speranza*». ■ ’L COR V’ALLETTA: per l’immagine cfr. *Rvf* 325, 40 «…e ’l *cor alletta*». ■ DOLCI SOME: i pesi d’amore sono *dolci* secondo la tradizionale dimensione ossimorica del sentimento amoroso.
5-8. ■ CIECO: riferito al nuovo innamorato-vittima della donna; il ribaltamento della condizione è già in Orazio: «Qui nunc te fruitur credulus aurea, / Qui semper vacuam, semper amabilem / sperat, nescius aurae / fallacis. Miseri, quibus / Intemptata nites» (Orazio *Carm.* I 5, 9-13). ■ SOMMETTE: ‘sottomettere’; per l’uso cfr. *Rvf* 62, 10. ■ PRENDER BALDANZA: ‘prendere forza, ardire’, quindi illudersi; per l’espressione cfr. capit. 129, 17 «che, s’ella a schifo n’ha, *prendo la baldanza* (: speranza)»; già in *Rvf* 73, 82 «…i’ *prenderei baldanza*» e B. Tasso *Amori* V 57, 13 «e di poter accor *prende baldanza* (: avanza: speranza)». ■ SOLLEVI: da ricondurre al ‘peso d’amore’ (v. 4).
9-11. ■ AMARO: l’amarezza della sofferenza amorosa e della gelosia. ■ CONTEMPRA: arc. per ‘contempera’, quindi ‘modera, placa’.
12-14. ■ GIOIA…DELUSA SPEME: il poeta attende con gioia il momento in cui vedrà deluse le speranze del nuovo amante della propria donna. ■ GEME L’ALMA DOLENTE: marcata inarcatura. ■ EI: il nuovo amante-rivale. ■ DELUSA SPEME: la delusione con cui si conclude il sonetto è da ricondurre alla «nova speranza», sempre in punta di verso, della prima quartina.

24. [c. 8*r*]

Il sonetto sviluppa l’imprevedibililtà del destino amoroso, la cui centralità è rimarcata pure dall’iterata scelta sinonimica: *ventura* (v. 1), *fatali* (v. 3), *stella* (v. 8), *sorte* (v. 9), *fato* (v. 12) e *destin* (v. 14). Si noti il modulo correlativo dei vv. 7-8: «e la cagion dei *ben* nostri e dei MALI / move da stella in noi *cortese* e DURA».
Il sonetto non è databile.

Chi può saper qual ha dal ciel ventura,
schermo si faccia agli amorosi strali.
Ma se i colpi d’Amor son pur fatali,
chi può da lui sua vita aver sicura? 4

Cieco sempre saetta e non ha cura
dov'egli impiaghi, o l'alma o i sensi frali,
e la cagion dei ben nostri e dei mali
move da stella in noi cortese e dura. 8

Felice è ben cui donna in sorte tocca
ch'al fin di vero amor l'innalzi e tolga
da men degno desio, se pur trabbocca. 11

E s'avien sol che 'l fato indrizzi e volga
lo stral, quando 'l fanciullo orbo lo scocca,
mal si fugge destin ch'Amor nol colga. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; C (*-occa*) e D (*-olga*) sono in assonanza; inclusiva la rima "sicura": "cura" (4, 5); ricca la rima "strali": "frali" (2, 6).

1-4. ■ CHI PUÒ: si noti l'isometria del modulo rupetuto al v. 4: «*chi può* da lui…». ■ SCHERMO SI FACCIA: per l'espressione cfr. son. 226, 7 «ma *schermo fa* d'un pensier gelato». ■ AMOROSI STRALI: i dardi di Cupido. ■ COLPI D'AMOR: *Rvf* 3, 6 «contra *colpi d'Amor*: però m'andai». ■ FATALI: 'inevitabili'.
5-8. ■ CIECO: nella tradizione Cupido è cieco perché non si accorge di chi fa innamorare con le proprie frecce; in Molin per l'aggettivo riferito a Eros cfr. son. 12, 3. ■ O L'ALMA O I SENSI FRALI: per la coppia in opposizione cfr. canz. 89, 123 «e sveller da me stesso *e l'alma e i sensi*» e poi 162 «mi strinse il duol, m'oppresse *i sensi e l'alma*» e son. 201, 2 «m'inchino, ergendo a voi *l'anima e i sensi*». ■ DEI BEN NOSTRI E DEI MALI: l'amore è un'esperienza di gioia e sofferenza. ■ STELLA: 'il destino'. ■ CORTESE E DURA: riassume in sé i contrasti d'amore.
9-11. ■ CUI: sottinteso 'colui'. ■ FIN…AMOR: forse esplicito riferimento al fin amor medievale. ■ MEN DEGNO DESIO: il desiderio carnale. ■ TRABBOCCA: già in *Inf.* VI, 50 «d'invidia sì che già *trabocca* il sacco»; poi in *Rvf* 37, 78; 87, 8; 125, 24; 207, 84. Per l'uso lessicale cfr. Molin son. 233, 3 e canz. 152, 116.
12-14. ■ VOLGA LO STRAL: si noti la marcata inarcatura. ■ FANCIULLO ORBO: Cupido, già detto «Cieco» al v. 5.

25. [c. 8*r*]

Sonetto tradizionale, e scarsamente originale, sulla nobiltà del sentimento amoroso inteso come fiamma che consuma l'io a poco a poco.
Il sonetto non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: MASSAINO 1578, pp. 11-12 e DI MONTE 1580c, pp. 20-21.

Chi vi mira e non v'ama e non v'onora,
punto non tien di nobile e gentile,
e chi v'ascolta ‹e› poi se n'innamora
ben mostra in tutto il cor selvaggio e vile. 4

E se per maggior grazia alcun talora
un guardo impetra, una risposta umile,
se tutto non sfavilla e arde allora,

privo è di senso oltra l'umano stile. 8

Qual poi di tutto è pago in sì bel foco,
più gusta di quel ben ch'un'alma prova
gradita in ciel nel più beato loco. 11

Ma né, perch'uom languisca a poco a poco,
può ne le fiamme far sì degna prova
che morendo per voi non arda poco. 14

---

6 una risposta umile] *om.* MASSAINO 1578 DI MONTE 1580c
8 stile] stille MASSAINO 1578
9 di] del DI MONTE 1580c
10 più gusta di quel ben ch'un'alma prova] *om.* MASSAINO 1578
12 Ma ne, perch'huom languisca a poco a poco] *om.* MASSAINO 1578
13 degna] degno MASSAINO 1578

Sonetto su 4 rime a schema ABAB ABAB CDC CDC; A (*-ora*) e D (*-ova*) sono in assonanza; ricche le rime "talora": "allora" (5, 8) e "'gentile": "stile" (2, 8); identica la rima "poco": "poco" (12, 14); equivoca la rima "prova": "prova" (10, 13).

1-4. ■ E: si noti l'alta concetrazione paratattica. ■ SE N'INAMORA: da intendere 'non si innamora'. ■ COR SELVAGGIO: per il sintagma cfr. *Rvf* 265, 1 «Aspro *core* et *selvaggio*, et cruda voglia».
5-8. ■ IMPETRA: 'supplica'. ■ SENSO: sentimento.
9-11. ■ QUAL POI…BEATO LOCO: chi gode della donna gusta una gioia pari a quella celeste.
12-14. ■ Si offre parafrasi: 'Ma né, affinché l'uomo soffra un po' alla volta, può dare prova che nelle fiamme, morendo per voi, non arda poco'. ■ PERCH'UOM…POCO: con valore concessivo. ■ LANGUISCA: verbo tipico delle sofferenze d'amore.

26. [c. 8*v*]

Il platonismo che ispira il testo non è raro nella lirica di metà XVI secolo, soprattutto in componimenti encomiastici – si pensi a titolo esemplificativo al sonetto di Bernardo Tasso *Alma divina, angelico intelletto* (*Amori* IV 79). Nelle terzine Molin elabora un complimento iperbolico rivolto alla propria amata, riconosciuta come il perfetto prodotto della creazione di Dio e arrivando ad affermare che una sua assenza renderebbe meno gradevole il Paradiso stesso. Oltre ad una possibile reminiscenza con *Rvf* 77-78, punti di contatto si ravvisano con Molza (*Poesie* II, son. 115) e Rota (*Rime* 28).
Il sonetto non è databile.

S'ogni donna qua giù leggiadra e bella
tien sua sembianza in ciel, come si crede,
ben de la donna mia puossi aver fede
che la più chiara Idea si stampi in ella. 4

Ma qual lo regga e sia fatal sua stella,
tanto lume sovran ch'in lei si vede,
dubbio n'apporta e chi di ciò ne chiede,
Amor, che seco sta, così favella: 8

«Criò quest'alma Iddio pien d'alto zelo,
ei se l'ha in guardia e de' pianeti rei
chiuse l'aspetto al suo corporeo velo. 11

E se l'Idea del ben ritratto in lei
potesse indi mancar, non avria 'l cielo
più paradiso o ben pari a costei». 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; ogni rima presenta una tonica in *–e*; A (*–ella*) e C (*–elo*) sono in parziale consonanza; inclusiva la rima "bella": "ella".

1-4. ■ LEGGIADRA E BELLA: per la consueta coppia aggettivale cfr. son. 8, 11 «a nodo e fiamma *sì leggiadra e bella*» e son. 78, 2 «nov'esca a fiamma sì *leggiadra e bella*». Simile, ma riferito all'anima, nel son. 172, 2 «come fosti *qua giù leggiadra e* cara». ■ IDEA: è l'idea platonica, per la quale tutte le cose, prima di essere create, stanno nella mente divina come idee. Lo stesso concetto è proposto da Molin nel son. 201, 12-14 «Basti cantar, che d'Aragona nacque / *donna*, che 'l *ciel* da *la più chiara Idea* / tolse e in formarla a se medesimo piacque». Per precedenti celebri attestazioni cfr. *Par*. XIII 52-54 «Ciò che non more e ciò che può morire / non è se non splendor di quella idea / che partorisce, amando, il nostro Sire» e *Rvf* 159, 1-2 «In quale parte del *ciel*, in quale *ydea* / era l'exempio onde Natura tolse».
5-8. ■ LUME SOVRAN: da ricondurre alla «chiara» Idea del v. 4. ■ AMOR…FAVELLA: Amore risponde a coloro che si interrogano circa la natura di lei.
9-11. ■ ALTO ZELO: per il sintagma in clausola cfr. anche canz. 95, 111 «Spirto si scopre ancor pien *d'alto zelo*». ■ EI: Dio. ■ PIANETI REI…ASPETTO: Dio ha evitato alla donna ogni influenza astrale negativa. ■ CORPOREO VELO: il corpo mortale.
12-14. ■ PARADISO: per l'uso del termine in Molin cfr. son. 66, 12-14 «Né diletto maggior, né *Paradiso* / cerco da questo mio stato diverso, / com'uom, che viva in in *Dio* da se diviso» e madr. 119, 10 «tutto qui scorgo il bel del *Paradiso*».

27. [c. 8*v*]

Lamentatio sulla propria condizione di innamorato, in procinto di morire per la sofferenza di un amore non ricambiato.
Il sonetto non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: DI MONTE 1581b, pp. 12-13.

Deh, qual fero destin mi spinse pria,
co' caldi spron de l'amorosa voglia,
a seguitar costei che più s'invoglia
quanto più l'amo de la morte mia? 4

O chi m'insegna il modo onde mi sia
concesso d'allentar sì grave doglia?
Quando fia mai che 'l freno in man ritoglia
di questa vita sì penosa e ria? 8

Ahi desir cieco, anzi fero ardimento,
ché mi trasporti ove morir convegno,
come cercar mi fai quel ch'io pavento? 11

Ma tu, se ’l tuo valor non giace spento,
alma pietate, a tanto strazio indegno
perché più tardi or che perir mi sento? 14

---

10 trasporti] trasporta DI MONTE 1581b

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC CDC; C (*-ento*) e D (*-egno*) sono in assonanza; inclusiva la rima “pria”: “ria” (1, 8); etimologiva la rima “voglia”: “invoglia” (2, 3).

1-4. ■ DEH: per l'interiezione in posizione incipitaria cfr. son. 47, 1 «*Deh* non lasciar partir sciocco Titone»; son. 79, 1 «*Deh* ferma il passo e le mie voci ascolta» e son. 207, 1 «*Deh* mirate Signor la gente nostra». ■ CALDI SPRON: in contesto differente cfr. son. 193, 14 «più duro è ’l fren che lo *spron* fermo e *caldo*». ■ AMO…MORTE MIA: il poeta ama la donna più della propria stessa vita.
5-8. ■ ALLENTAR: ridurre la stretta dei lacci d’amore, così da poter soffrire meno. ■ QUANDO FIA MAI: ‘quando accadrà mai’. ■ VITA…RIA: per la coppia aggettivale in contesto simile cfr. B. Tasso *Amori* I 22, 9 «non è sorte *penosa*, e tanto *ria*» e IV 15, 66 «ch’io meni *vita sì penosa e ria*».
9-11. ■ ANZI: si noti la *correctio*. ■ MI TRASPORTI…CONVEGNO: si ribadisce la morte imminente.
12-14. Data la complessità della terzina se ne propone la parafrasi: ‘Ma tu, se il tuo valore non è morto, santa pietà, perché dinanzi a uno strazio così indegno tardi ancora (*scil.* a soccorrermi), ora che mi sento morire?’.

28. [c. 9*r*]

Il sonetto sviluppa il tema del ricordo dell’amata, e rappresenta la memoria come uno specchio interiore capace di ricreare nella mente del poeta l’immagine nitida della donna e di colmare così il dolore della sua assenza fisica. In tal senso la vista interiore supera in potenza quella esteriore che dimostra i propri limiti in caso di reale allontanamento. Al tema portante della forza della memoria, da indentificare nel *pensier* del v. 9, si affiancano i *topoi* della dolorosa lontananza d’amore e della raggiante bellezza femminile. La lirica, dunque, pone in primo piano la vista (e la sua negazione), come ribadisce il ripetuto ricorso a *verba videndi* e a un lessico della vista (*quest’occhi*, v. 2; *Veder Voi*, v. 5; *alma vista*, v. 6; *mirar*, v. 11 e *guardo*, v. 12). Di qualche originalità è la metafora del ricordo espressa nella forma di uno specchio interiore in cui contemplare il viso di lei (*vetro*, v. 7 e *specchio*, v. 10). Il richiamo allo specchio si accompagna, proprio nelle terzine, ad un incremento di raddoppiamenti formali (come rime equivoche e allitterazioni).
Il sonetto non è databile.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 79.

Lungi dal mio fatal dolce sostegno
e dal sol, di quest’occhi unica luce,
dovunque io vada, ho per compagna e duce
la memoria di lor, mio caro pegno. 4

Questa di veder voi sol mi fa degno
e l’alma vista al cor dinnanzi adduce,
come vetro vicino in cui riluce
d’alcun lontano obbietto essempio o segno; 8

ché quel pensier, che mai da me non parte,

specchio entro a sé mi fa del dolce viso
e n'ho più ferma in lui ch'in mirar parte, 11

ché 'l guardo per camin lungo diviso
perde il suo fine, ei no. Ciò frena in parte
la doglia che m'avria per altro anciso. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusive e etimologiche le rime "duce": "adduce" (3, 6) e "luce": "riluce" (2, 7); equivoca la sequenza rimica "parte": "parte": "parte" (9, 11, 13); inclusiva la rima "viso": "diviso" (10, 12).

1-4. ■ FATAL DOLCE SOSTEGNO: la donna amata. ■ SOL…UNICA LUCE: la donna è topicamente associata alla luminosità del sole o fonte di luce; sullo sfondo cfr. *Rvf* 41-43. ■ COMPAGNA E DUCE: i compagni di viaggio. ■ DI LOR: gli occhi. ■ CARO PEGNO: per il sintagma cfr. *Rvf* 29, 56 e Bembo *Rime* 67, 2.
5-8. ■ QUESTA: la *memoria* (v. 4). ■ ALMA VISTA: la visione della donna amata è sempre davanti agli occhi del poeta. ■ ADDUCE: 'porta davanti al cuore quell'immagine'. ■ VETRO: uno specchio; la similitudine ricorda *Rvf* 95, 10 «come raggio di sol *traluce in vetro*» e 147, 13-14 «de l'alma che *traluce come un vetro* / talor sua dolce vista rasserena».
9-11. ■ CHE MAI…PARTE: 'di cui non mi libero mai', ovvero il pensiero di lei. ■ PENSIER…VISO: si possono ricordare anche i versi del son. 66, 9-11 «Così me stesso in voi tutto converso / specchio la vita mia nel chiaro viso / col pensier sol nel voler vostro immerso». ■ DOLCE VISO: sintagma tradizionale riferito alla bellezza della donna amata.
12-14. ■ GUARDO: sguardo. ■ IL SUO FINE: i contorni. ■ EI: lo specchio, quindi la memoria. ■ PER ALTRO: 'altrimenti'.

29. [c. 9*r*]

Nel sonetto il poeta descrive il proprio desiderio amoroso come «sete ardente» perché inesauribile, ossimorico e al contempo necessario per la sua sopravvivenza. Dall'espressione chiave del componimento, in posizione marcata al v. 1, si snodano i due nuclei metaforici che permeano il testo: l'acqua (la donna è infatti associata ad una fonte a cui il poeta intende dissetarsi) e il tradizionale fuoco amoroso. Il testo presenta una costruzione equilibrata nella presenza di interrogative solo nella prima quartina e prima terzina.
Il sonetto non è databile.

Come estinguer potrò la sete ardente,
che del vostro valor m'accende e scalda,
s'a voi tornando l'alma ardita e balda
sempre di nova gloria ardersi sente? 4

O fonte d'ogni ben largo corrente,
dal qual move virtù tanta e sì salda,
ch'uom non può aver di lei brama sì calda,
ch'ella non sorga in voi via più possente! 8

Qual spirto aver può mai col desir lena,
sì che 'l vostro saver fuor d'ogni usanza
nol vinca e inondi con sua larga vena? 11

Pur colmo di leggiadra alta speranza
ricorro ove 'l voler pronto mi mena,
perché a perder con voi molto s'avanza. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–ente*) e C (*–ena*) condividono la tonica in *–e*; B (*–alda*) e D (*–anza*); inclusiva la rima "sente": "possente" (4, 8); paronomastica la rima "scalda": "salda" (2, 6).

1-4. ■ ESTINGUER…SETE: per la medesima immagine, ma in contesto differente, cfr. canz. 195, 109-111 «*O fonte* [= v. 5] di mercè, che 'l mondo impingui / di grazie, in parte estingui grazie, in parte *estingui / mia sete* e dal timor, ch'entro m'agghiaccia». ■ SETE ARDENTE: il desiderio amoroso; per l'idea cfr. Bembo *Rime* 94, 4. ■ ACCENDE E SCALDA: identica coppia verbale in B. Tasso *Amori* IV 53, 8 «ch'ognun di santo amor *scalda et accende*». ■ BALDA: 'ardita'; per identica espressione cfr. Bembo *Rime* 144, 3 «…*l'alma ardita et balda* (: salda: calda)» e 95, 6 «…non sono *ardito e baldo*». ■ ARDERSI: da ricondurre a «ardente» (v. 1).
9-11. ■ AVER…LENA: 'avere vigore'. ■ LARGA VENA: anche in son. 30, 5 «mentr'io mi doglio con sì *larga vena*», ma anche in *Rvf* 230, 9 «Sì profondo era et *di sì larga vena*» e B. Tasso *Amori* II 45, 9 «d'ardente voglia, onde con *larga vena*».
12-14. ■ RICORRO: 'mi rivolgo'. ■ MI MENA: in contesto amoroso simile cfr. son. 5, 10 «e conosco il piacer, ch'al fin *mi mena*».

30. [c. 9*v*]

Sonetto dai toni marcatamente petrarcheschi sia per il lessico che per il motivo dell'innamorato che cerca conforto nell'isolamento di un paesaggio boschivo, descritto secondo i dettami del *locus amoenus* (cfr. ad esempio *Rvf* 35). Il motivo si attesta ripetutamente in Bernardo Cappello (soprattutto *Rime* 25-26 e 49, 75). Nel commento sono segnalate le frequenti ricorsività formali che costellano il testo.
Il sonetto non è databile.

Bibliografia: Galavotti 2017, p. 221.

Aura, il cui fiato fa chiara e serena
l'aria dintorno e 'n queste piagge sole
dolce spirando a l'erbe, a le vïole,
forse lor parli di mia acerba pena, 4

mentr'io mi doglio con sì larga vena,
se 'l tuo fresco giamai non vinca il sole
ivi tu indrizza ove il mio mal si vole,
questa voce angosciosa e di duol piena, 8

ch'a lei scoprendo tu quel ch'io nascoso
porto da gran tempo e or fra queste piante
apena di scoprire ancor son oso, 11

vedrà che prova è ben di vero amante
per non esser piangendo altrui noioso
sfogar tra boschi le sue pene tante. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-ena*) e D (*-ante*) invertono l'ordine vocalico; B (*-ole*) e C

(-*oso*) condividono la tonica in –*o*; equivoca la rima "sole": "Sole" (2, 6); paronomastica la rima "viole": "vole" (3, 7); inclusiva la rima "nascoso": "oso" (9, 11).

1-4. ■ AURA: in posizione di attacco in Molin anche nel son. 133, 1 «*L'aura* soave e l'acqua fresca e viva». ■ FIATO: 'brezza'. ■ CHIARA E SERENA: simile uso in *Rvf* 194, 1 «L'*aura* gentil, che *rasserena* i poggi»; 196, 1 «*L'aura serena* che fra verdi fronde»; 208, 8 «d'erba più verde, et *l'aria più serena*» e 301, 5 «*aria* de' miei sospir' calda et *serena*». ■ ARIA: in isometria e con evidente richiamo fonico a «aura» (v. 1). ■ PIAGGE SOLE: 'lidi, spiagge, luoghi' solitari. ■ DOLCE: con valore avverbiale; in identico contesto anche nel son. 133, 2 «che *dolce spira* e *l'erbe* impingua e i fiori». ■ VÏOLE: con accostamento simile è evidente la memoria di *Rvf* 162, 6; 352, 6 «mover i pie' *fra l'erbe et le vïole* (: sole: sole)» e 105, 64 «de nocturne *vïole* per le *piagge*». Per la donna amata descritta nell'atto di raccogliere viole, in analogo contesto bucolico, si può ricordare anche un madrigale di Giorgio Gradenigo (*Rime* 2) e due sonetti di Zane (*Rime* 23-24). ■ LOR PARLI: la brezza è immaginata mentre riferisce alla natura circostante della sofferenza del poeta. ■ ACERBA PENA: per il sintagma cfr. B. Tasso *Amori* I 135, 4-5 «de l'angoscioso cor l'*acerba pena*; / tu pura e sì tranquilla *aria serena*».
5-8. ■ LARGA VENA: cfr. son. 29, 11 «nol vinca e inondi con sua *larga vena*?» e rimandi. ■ FRESCO: la frescura del vento non placa l'ardore dell'innamorato. ■ SOLE: la donna amata è motivo di una dolorosa arsura. ■ TU INDRIZZA: predicazione posposta riferita ad «Aura» (v. 1). ■ VOCE ANGOSCIOSA…PIENA: le parole d'amore del poeta, ma anche la poesia stessa.
9-11. ■ CH'A LEI: con valore consecutivo. ■ SCOPRENDO: 'rendendo manifesto'; con figura etimologica al v. 11. ■ PIANTE: le *erbe* e *viole* del v. 3. ■ OSO: dal lat. *ausus* ovvero 'ardito, audace'; per lo stesso utilizzo cfr. son. 41, 4 «ch'io non son oso del mio mal dolermi»; ma sullo sfondo si ammette una memoria di *TF* III, 79.
12-14. ■ VEDRÀ: 'capirà, si renderà conto' (sott. la donna amata). ■ PROVA: 'dimostrazione'. ■ NOIOSO: 'fastidioso'. ■ SFOGAR TRA BOSCHI: immagine già petrarchesca (*Rvf* 237, 27).

31. [c. 9*v*]

Il sonetto sovrappone al tradizionale *topos* della fugacità della vita mortale la *lamentatio* del poeta per il sentimento non ricambiato da parte dell'amata. Se da un lato, infatti, la vita scorre e si consuma, l'amore per lei cresce negli anni e si intensifica nel dolore. Commenta Paolo Zaja: «Le numerose tessere petrarchesche s'innestano con sapienza nel dettato del poeta, in una fitta trama di richiami a testi del Canzoniere centrati sul rovello interiore dell'amante o sulla vanità dell'esistenza mondana. Anche in queste scelte, tutte funzionali al tema trattato, e non mero ricorso a un codice poetico passivamente accolto, si avverte la maturità stilistica di Molin» (cit. da ZAJA 2004, pp. 665).
Il sonetto non è databile.

BIBLIOGRAFIA: ZAJA 2004, pp. 665-667.

Fugge e scendendo va di giorno in giorno
nostra vita mortal verso il suo fine;
né però vien che 'l mio voler decline,
anzi monta e più stringe il cor dintorno. 4

Madonna, sol del suo bel viso adorno
vaga, nulla al mio mal par che s'inchine,
ond'io credo che 'l ciel fermo destine
favola al fin di me dannosa, e scorno. 8

Ché se non fosse ciò, col pianger mio
mosso avrei 'n parte il suo voler spietato,

o scemeria con gli anni il gran desio. 11

Ma, s'io schermo non ho da questo stato,
che più si può che del mio error natio
solo accusar l'irreparabil fato? 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; ricca la rima "spietato": "stato" (10, 12).

1-4. ■ FUGGE: la fugacità del tempo rappresenta uno dei temi più frequentati nella lirica petrarchesca, così come il verbo *fuggire* è tra i più impiegati ad esprimerlo. Nell'*incipit* di Molin è forte la memoria di *Rvf* 272, 1-2 «La *vita fugge*, et non s'arresta una hora / et la morte vien dietro a gran giornate». ■ SCENDENDO: verso la materialità della terra, con allusione alla sepoltura. ■ DI GIORNO IN GIORNO: per l'espressione, già petrarchesca, cfr. ball. 100, 16 «d'amor scemando ognor *di giorno in giorno*». ■ IL SUO FINE: la morte. ■ VOLER: il desiderio amoroso. ■ MONTA: 'cresce'; simile B. Tasso *Amori* I 70, 33 «*Fugge* [= v. 1] la speme, e 'l desir *monta* e sale».
5-8. ■ MADONNA: la donna amata. ■ VAGA: 'bramosa'; la donna è curante solo della propria bellezza. ■ FAVOLA: è il motivo della *fabula vulgi*, di antica tradizione, ma qui ripreso da *Rvf* 1, 9-10: «Ma ben veggio or sì come al popol tutto / *favola* fui gran tempo…». ■ CIEL FERMO DESTINE: stabilisca con fermezza. ■ DANNOSA E SCORNO: per la vicinanza di termini cfr. Bembo *Stanza* 10, 6.
9-11. ■ CHÉ SE NON FOSSE CIÒ: se non fosse per una volontà celeste il poeta è convinto che sarebbe riuscito ad impietosire la donna con la propria sofferenza o sarebbe scemato il desiderio. ■ VOLER SPIETATO…GRAN DESIO: si noti la disposizione chiastica degli elementi in punta di verso.
12-14. ■ SCHERMO: riparo, con possibile memoria di *Rvf* 35, 5-6. ■ CHE PIÙ: per l'interrogativa cfr. son. 224, 1 già in *TT,* 13 «*Che più* s'aspetta?...». ■ ERROR NATIO: l'errore originario, ovvero l'essersi innamorato di lei. ■ IRREPARABIL FATO: perché non è possibile opporvicisi.

32. [c. 10*r*]

Nel sonetto l'innamorato, richiamato ai propri doveri militari, si rivolge a Marte in persona per tentare di persuaderlo a lasciarlo fra le braccia dell'amata. Non solo anche il dio ha già disubbidito agli ordini di Giove per amore di Venere (vv. 5-11), ma se solo avesse modo di ammirare la donna del poeta non oserebbe opporsi perché ne cadrebbe subito innamorato a sua volta (vv. 12-14). Nel testo, dunque, Molin si pone in dialogo con la tradizione mitologica e si identifica con Marte in qualità di amante disertore. Viceversa, l'amata è una nuova Venere, come suggerito dal parallismo perfetto tra l'«*alma* mia terrestre Dea» (v. 3) e l'«*alma* Citherea» (v. 6). Per la presenza della coppia mitologica Marte e Venere nella poesia moliniana si ricordi anche la canzone *Tre volte avea l'augel nuncio del giorno* (n. 85).
Il sonetto non è databile.

Marte, perché sì pertinace e fero
mi richiami a seguirti or ch'io credea
seguir quest'alma mia terrestre Dea,
che sol mi può bear del suo pensiero? 4

Se ti rimembra, e vòi ben dirne il vero,
quando t'accese l'alma Citerea,
tolto a lei non avria la turba rea
che trar Giove tentò da l'alto impero, 8

ché dunque cerchi dal mio ben sviarmi
se le reti d'Amor ti tenner seco

e forse ancor ti scalda alcun suo raggio? 11

Cessa di farmi, richiamando, oltraggio
ché se mirassi lei, deposte l'armi,
verresti d'egual fiamma ad arder meco. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE ECD; A (*–ero*) e D (*–eco*) sono in assonanza; C (*–armi*) ed E (*–aggio*) condividono la tonica in *–a*; inclusive le rime "credea": "Dea" (2, 3), "Citherea": "rea" (6, 7) e "sviarmi": "armi" (9, 13) e "raggio": "oltraggio" (11, 12).

1-4. ■ MARTE: per la sua presenza del dio della guerra in Molin cfr. canz. 87, 66; canz. 143, 122; canz. 152, 12; canz. 153, 21; canz. 154, 4; son. 166, 6; son. 215, 3 e son. 225, 3. ■ PERTINACE: 'insistente'; *hapax* in Molin. ■ RICHIAMI: poi *richiamando* (v. 12). ■ A SEGUIRTI: presunti obblighi militari impongono al poeta un allontamento dall'amata. ■ SEGUIRTI…SEGUIR: si noti il poliptoto. ■ TERRESTRE DEA: la donna amata; per lo stesso concetto, assai tradizionale nella lirica petrarchista, cfr. son. 53, 4 «Donna sen va come *terrestre diva*» e canz. 179, 45 «morta lei, che fu qui *terrestre diva*».
5-8. ■ VÒI: 'vuoi'. ■ L'ALMA CITEREA: appellativo di Venere, dal nome dell'isola di Citera, a sud del Peloponneso, dove la mitologia greca ne colloca la nascita. In contesto differente, cfr. *Purg.* XXVII, 98 «prima raggiò nel monte *Citerea*» e B. Tasso *Amori* II 14, 6-7 «mentre con *Citerea Marte* s'asconde» e II 114, 41 «né tanto del figliol di *Citerea*». ■ TURBA REA: 'i nemici'. ■ GIOVE: per la sua presenza del Dio in Molin cfr. son. 4, 2 e 13; son. 137, 7; son. 146, 13; son. 149, 14; son. 150, 1 e son. 215, 6.
9-11. ■ LE RETI: alla metafora tradizionale dei lacci di Cupido nella memoria del lettore si sovrappongono le reti di Vulcano, che realizzò una trappola per smascherare Marte e Venere, amanti adulterini. Riferito ad una trappola amorosa anche nel son. 38, 8 «di novo m'ebbe a le sue reti involto» e ball. 92, 24 «dove van gli occhi *amor le reti* ha tese».
12-14. ■ SE MIRASSI LEI…ARDER MECO: è topico il motivo per il quale pure una divinità, se avesse modo, si innamorerebbe dell'amata dal poeta.

33. [c. 10*r*]

Il sonetto descrive il capovolgimento della felice condizione del poeta innamorato, ora triste e sconfortato, intenzionato ad isolarsi nel proprio dolore (vv. 12-14). Non è chiara la ragione della rottura con l'amata, giustificabile forse con una malattia del poeta oppure con un cambio di intenzioni della donna (quest'ultimo solo nel caso si optasse per un'*emendatio* della lezione *fui* in *fue*, al v. 5). La narrazione è ambientata in un contesto agreste-pastorale, nel quale coerentemente l'io poetico si descrive in termini animaleschi: *come pasce animal*, v. 3; *qual cervo*, v. 7 e *for d'armento / belva che mugghia*, vv. 10-11. La tradizionale similitudine con un cervo ferito, di memoria petrarchesca, è qui impiegata non per descrivere il proprio innamoramento bensì la privazione della felicità di coppia.
Il sonetto non è databile.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 75 n. 3.

Io mi vivea vita tranquilla e lieta
con l'amoroso mio sostegno eletto,
come pasce animal for di sospetto
con la sua amata in selva ombrosa e queta, 4

quando ferito fui d'altro pianeta
e 'n fuga volto il mio sommo diletto
qual cervo a cui, piagato il fianco e 'l petto,

la sua consorte di seguir si vieta. 8

Or rimanendo a dietro infermo e solo,
quasi senza compagna e for d'armento
belva che mugghia, io sfogo il mio gran duolo. 11

E per lei, che m'è tolta, aspro lamento
ognor versando a gli occhi altrui m'involo
per me pianger nascoso il mio tormento. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-eta*), B (*-etto*) e D (*-ento*) condividono la vocale tematica in *–e*; B e D sono in assonanza; ricche le rime "eletto": "diletto" (2, 6) e la sequenza "armento": "lamento": "tormento" (10, 12, 14); inclusiva la rima "sospetto": "petto" (3, 7).

1-4. ■ VIVEA VITA: vistosa figura etimologica. ■ TRANQUILLA E LIETA: si noti il parallelismo tra la coppia aggettivale «tranquilla e lieta» del v. 1 e il corrispettivo «ombrosa e queta» (v. 4), dittologia costruita sempre da trisillabo + bisillabo. ■ AMOROSO MIO SOSTEGNO: la donna amata; in termini simili anche nel son. 28, 1 «Lungi dal *mio* fatal dolce *sostegno*». ■ PASCE: per l'uso del termine in contesto simile cfr. son. 37, 11 «sol d'ombra del lor ben gli nutre e *pasce*»; sest. 94, 58 «*Pascer* gregge e armenti e talor note» e canzonetta 105, 11-12 «e l'una e l'altra *pasce* / *mia vita,* e al piacer pari è la doglia». In un contesto simile, con differente significato, cfr. *Rvf* 22, 19 «Non credo che *pascesse* mai per *selva*». ■ FOR DI SOSPETTO: forse eco di *Rvf* 3, 7 «secur, senza *sospetto*…», a sua volta citazione da Inf. V 129 «soli eravamo e sanza alcun sospetto». ■ SELVA OMBROSA E QUETA: immagine di forte tradizione petrarchesca (*Rvf* 176, 13), con numerosi seguiti cinquecenteschi a partire da Bembo *Rime* 73, 19 e Della Casa *Rime* 46, 1. Per l'accostamento aggettivale non si può escludere una memoria di Della Casa *Rime* 54, 1 «O sonno, o de la *queta*, umida, *ombrosa*».
5-8. ■ QUANDO: con valore assoluto di 'in quel momento'. ■ ALTRO PIANETA: il poeta si dice ferito da un altro pianeta, forse da identificare in Marte (e non più Venere). Secondo questa prospettiva la ferita non avrebbe valore metaforico ma reale. Oppure il poeta potrebbe alludere ad un generico ribaltamento della sorte. In ogni caso il sintagma è attestato anche in *Rvf* 166, 6. ■ 'N FUGA VOLTO: 'messo in fuga'. ■ IL MIO SOMMO DILETTO: la donna amata. ■ QUAL CERVO: la similitudine del cervo ferito, di matrice classica (ad esempio Virgilio *Aen.* IV 69-73), è anche in *Rvf* 209, 9-11 «Et qual *cervo* ferito di saetta, / col ferro avelenato dentr'al fianco / fugge…». La similitudine è simile nel son. 11, 1-2 «Come in *bosco animal* selvaggio e fero, / cui saetta dal ciel percota il *fianco*». ■ FIANCO E 'L PETTO: il lato sinistro, quello del cuore. Per uguale espressione in punta di verso cfr. Bembo *Rime* 14, 5 «Non val, perch'uom di ferro *il petto e 'l fianco*». ■ LA SUA…VIETA: il distaccamento dalla donna amata.
9-11. ■ COMPAGNA: la «consorte» del v. 8. ■ FOR: 'fuori', quindi 'senza'. ■ ARMENTO: 'branco di animali'; per l'uso in poesia cfr. *Inf.* XXV, 30; B. Tasso *Amori* I 129, 9 «di latte Alcippo e di cornuto *armento*» e I 139, 36 «come custode poi del bianco *armento*». ■ BELVA: l'associazione con un animale selvatico è proposta in contesto simile nella canz. 89, 56-57 «esco, qual fera di nascose grotte, / d'alti mugiti empiendo il cielo e i lidi». ■ MUGGHIA: 'muggisce'; per un precedente cfr. *Inf.* XXVII, 7-10 «Come 'l bue cicilian che *mugghiò* prima / col pianto di colui, e ciò fu dritto / che l'avea temperato con sua lima / *mugghiava* con la voce de l'afflitto». ■ IL MIO GRAN DUOLO: riferito alla medesima sofferenza e in posizione isometrica poi in «il mio tormento» (v. 14).
12-14. ■ M'INVOLO: 'mi dileguo, sparisco'. ■ NASCOSO: il poeta si isola in una solitudine necessaria per dare sfogo al suo tormento. ■ ME PIANGER: 'piangermi'.

34. [c. 10*v*]

Tradizionale sonetto di lode, con fitti intarsi petrarcheschi, accompagnato da una denuncia di insufficienza poetica.
Il sonetto non è databile.

L'alma mia fiamma con sì chiari rai
risplende e s'erge gloriosa al cielo
che mi fa, ardendo, d'un leggiadro zelo
altero andar ne gli amorosi guai. 4

Né sì lucido il sol si vide mai
strugger col suo splendor le nubi o 'l gelo,
com'ella il fosco e tenebroso velo
d'ogni vil voglia in noi vince d'assai. 8

Vera gioia del ciel qui fra noi prova
chi di sì bel desio s'infiamma il petto,
pur che basso pensier nol pieghi o mova. 11

Solo (e duolmene assai) scema il diletto
del mio dolce languir che 'l cor non trova
modo di farsi a lei più degno obbietto. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–elo*) e D (*–etto*) sono in assonanza; ricca la rima "prova: "trova" (9, 13).

1-4. ■ L'ALMA MIA FIAMMA: per simile *incipit* cfr. *Rvf* 289, 1 «*L'alma mia fiamma*…». ■ ALMA: 'vivificante'. ■ FIAMMA: la donna amata. ■ ZELO: 'fervore, passione'. ■ AMOROSI GUAI: per il sintagma cfr. *Rvf* 23, 65 «risonar seppi gli *amorosi guai*».
5-8. ■ LUCIDO: 'luminoso'. ■ NUBI O 'L GELO: anticipano «il fosco e tenebroso velo» (v. 7).
9-11. ■ QUI FRA NOI: sulla Terra. ■ BASSO PENSIER: già «vil voglia» (v. 8); anche in B. Tasso *Amori* IV 70, 6 «di *pensier bassi* e di desir mortali».
12-14. ■ DOLCE LANGUIR: simile nella ball. 92, 64 «*dolce* è il *languir* ne l'onorate imprese»; il sintagma è petrarchesco (*Rvf* 224, 2 «un *languir dolce*…»). ■ TROVA MODO: pronunciata inarcatura.

35. [c. 10*v*]

È motivo tradizionale esortare i poeti innamorati a celebrare adeguatamente la propria innamorata, considerata la stella più luminosa del firmamento. Nel testo non mancano i più cristallizzati *topoi* della lirica amorosa cinquecentesca. Sono ripetute le anadiplosi, quali: *Rendete – rende* (vv. 1-2) e *langue – languir* (vv. 9 e 11).
Il sonetto non è databile.

Rendete, amanti, a questa donna onore,
ché 'l bel regno d'Amor sì chiaro rende,
e chi d'amar più degnamente intende
faccia a lei di sé stesso esca maggiore. 4

Né geloso pensier v'adombri il core,
ché bassa voglia in lei forza non stende,
ma come il sol comune a tutti splende
senza punto scemar del suo valore. 8

Chi langue a sì bel foco un piacer sente,

che perturbar nol può noiosa cura,
sol di poco languir spesso si pente 11

e quel che d'amar lei più n'assicura
è ch'ella più del suo favor consente
dov'alma s'apre in noi più dolce e pura. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–ore*) e D (*–ura*) sono in consonanza; B (*–ende*) e C (*–ente*) sono in assonanza e parziale consonananza; ricca la rima "intende": "stende" (3, 6); inclusive le rime "sente": "consente" (9, 13) e "cura": "assicura" (10, 12).

1-4. ■ RENDETE…ONORE: forse è valido riconoscere una memoria di *Rvf* 26, 9-11 «Et tutti voi ch'Amor laudate in rima, / al buon testor de gli amorosi detti / *rendete honor*….». ■ RENDETE…RENDE: non sfugga il poliptoto. ■ AMANTI..AMAR: non sfugga la catena etimologica *amanti* (v. 1) – *Amor* (v. 2) – *amar* (v. 3).
5-8. ■ GELOSO: in quanto la donna è amata da molti. ■ PUNTO: rafforzativo della negazione. ■ SOL…A TUTTI SPLENDE: la donna è un sole dei cui raggi tutti possono godere.
9-11. ■ Si offre parafrasi di entrambe le terzine: 'Chi soffre per un così bel fuoco sente un tale piacere che non può scuoterlo (nessun) sgradita cura (e) spesso si dispiace unicamente di soffrire troppo poco e ciò che più lo rassicura dell'amarla è che lei concede il suo favore maggiormente a chi di noi ha l'anima più dolce e pura'. ■ BEL FOCO: la donna amata.
12-14. ■ PIÙ: con triplice ripetizione dell'avverbio ai vv. 12-13-14.

36. [c. 11*r*]

Il componimento amoroso, di scarsa originalità, è costruito su tessere petrarchesche, con tortuosità sintattiche nella seconda metà del testo.
Il sonetto non è databile.

Poi che destina il ciel ch'amando io vada
di pensier in pensier l'alma struggendo,
e quando pur qualche mercede attendo
ch'a terra il mio sperar da cima cada, 4

segua egli pur ver me l'usata strada,
né rompa il corso suo, ch'io non comprendo
altra aita al mio mal, se non soffrendo
far mia voglia di quel ch'a lui più aggrada. 8

Egli almen non farà ch'io non sempre ami
e ch'io non soffra, anzi ove ella gradisca
il mio penar che 'l duol non cerchi e brami. 11

Di tai tempre, Amor, fa' ch'arda e languisca
che, pur ch'ella per suo si mostri o chiami,
d'ogni strazio m'appaghi e mi nodrisca. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-ada*) e C (*-ami*) condividono la tonica in *–a*; ricche le rime "strada": "aggrada" (5, 8) e "comprendo": "soffrendo" (6, 7); inclusiva la rima "ami": "brami" (9, 11).

1-4. ■ DI PENSIER IN PENSIER: forte l'eco di *Rvf* 129, 1 «*Di pensier in pensier*…». ■ STRUGGENDO: per uso simile cfr. *Rvf* 125, 1 «Se 'l *pensier* che mi *strugge*». ■ A TERRA…CADA: forte il contrasto tra *terra* e *cima*; per l'espressione cfr. son. 17, 3 «*sperando* pur, ch'ei vinto *a terra cada*» e canz. 154, 27 «ch'ella vinta con noi non *cada a terra*».
5-8. ■ NON COMPRENDO: non immagino, non prevedo. ■ SE NON…VOGLIA: l'unico modo di aiutare l'innamorato è concedergli di soddisfare i propri desideri amorosi, per quanto implichino sofferenze. ■ A LUI: Cupido.
9-11. ■ EGLI: Cupido. ■ NON…SOFFRA: anomala concentrazione di negative che complicano il periodo. Molin qui sostiene che la propria sofferenza è gradita se è ciò che la donna desidera, motivo per cui non chiede che gli venga negata per sempre.
12-14. ■ TAI TEMPRE: 'simili condizioni'. ■ OGNI STRAZIO…NODRISCA: il poeta non desidera altro che nutrirsi della totalità della donna amata.

37. [c. 11*r*]

Il sonetto pone al centro il cibo degli amanti, ossia le lacrime e le sofferenze, alle quali il poeta innamorato non riesce a rinunciare nonostante implichino dolore. Non mancano elementi di *asperitas*, coerenti con il dichiarato tormento interiore, come le molteplici anastrofi e iperbati, responsabili di infrangere il discorso, spezzato pure dall'innerscarsi di marcate inarcature (vv. 1-2, 5-6 e 9-10).
Il sonetto non è databile.

Io son sì avezzo a pianger sempre, o raro
tregua d'aver con le mie cure ardenti,
che s'io restassi un dì fuor di lamenti,
il viver mi parria forte men caro. 4

Di sofferenza il cor pasco, e imparo
destar la speme ne i maggior tormenti,
ch'aprendo i raggi suoi quasi in me spenti,
scema gran parte del mio tosco amaro. 8

Questo è proprio d'amanti almo e sicuro
cibo che nel digiun più lungo e grave
sol d'ombra del lor ben gli nutre e pasce. 11

Questo per schermo ancor d'ogni mal s'have,
per cui 'l conforto a noi tosto rinasce
e spesso vince il ciel protervo e duro. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE DEC; A (*–aro*), D (*–ave*) ed E (*–asce*) condividono la tonica in *–a*; D ed E sono in assonanza; A e C (*–uro*) sono in consonanza; ricca la rima "lamenti": "tormenti" (3, 6).

1-4. ■ AVEZZO: 'abituato'; per l'uso cfr. Bembo *Rime* 108, 3 «e *son sì avezzo* al foco, ond'io mi struggo» e, in posizione isometrica, B. Tasso *Amori* I 35, 1 «*Io son sì avezzo a* riprovar quell'ire». ■ PIANGER SEMPRE: condizione topica dell'innamorato; per il sintagma cfr. *Rvf* 248, 14 «…avrà da *pianger sempre*» e 359, 34 «Ma io che debbo altro che *pianger sempre*». ■ RARO: con valore avverbiale, quindi 'di rado, poche volte'. L'uso avverbiale è frequente in Cappello (ad esempio *Rime* 7, 13; 149, 6; 169, 11; 212, 10; 216, 30), tanto che Afribo nota che Della Casa e Tasso impiegano il termine nei sonetti di corrispondenza con Cappello, come fosse un *senhal* (AFRIBO 2009, pp. 179-180). ■ CURE ARDENTI: le preoccupazioni amorose; anche in canz. 87, 36 «scuoter quest'alma *ardente* / da le *cure amorose* e dal

desio». ■ MI PARRIA: 'mi sembrerebbe'. ■ FORTE: con valore avverbiale.
5-8. ■ IL COR PASCO: il cuore dell'innamorato si nutre di sofferenza; per un'immagine simile cfr. *Rvf* 93, 14 «ch'i' mi *pasco* di lagrime…»; 130, 5 «*Pasco 'l cor* di sospir'…» e 134, 12 «*Pascomi* di dolor…». ■ TOSCO: 'veleno'; simile nel sonetto *Ben sarian dolci appar d'ogni liquore,* 2 «queste lagrime più, che il *Tosco amaro*» (Parabosco *Rime*, c. 35*r*).
9-11. ■ CIBO: con inarcatura; in contesto simile cfr. son. 49, 5 «Io d'un *cibo d'amor* non men bramato». ■ DEL LOR BEN: della donna amata. ■ NUTRE E PASCE: si noti la simile coppia verbale (ma di ordine invertito) «*pasco* e imparo» (v. 5) e «nutre e *pasce*» (v. 11); per la medesima coppia verbale cfr. Bembo *Rime* 72, 25 «in guisa *nutre et pasce*».
12-14. ■ QUESTO PER SCHERMO: non sfugga l'*incipit* anaforico «*Questo* è proprio d'amanti…». ■ SCHERMO: 'scudo, protezione'. ■ MAL: connesso al dolore amoroso. ■ PROTERVO E DURO: identico in son. 139, 11 «e si cangia destin *protervo e duro*»; simile nel son. 156, 4 «sospirava il destin *protervo* e rio».

38. [c. 11*v*]

Il sonetto presenta un andamento narrativo. Dopo essersi liberato da una precedente prigionia di Amore, il poeta si dice determinato a non ricadere più in una simile trappola (vv. 1-4), ma Cupido – sdegnato dall'*ybris* del poeta – lo punisce facendolo innamorare di nuovo e in maniera così violenta da determinarne quasi la morte. La prima quartina ospita gli elementi riproposti anche nella seconda metà del testo: i *lacci* del v. 2 anticipano le *reti* del v. 8; la bellezza fisica femminile del v. 3 preannuncia quella del v. 10; il «parlar dolce e colto» del v. 4 introduce il «parlar soave» del v. 10. Da un punto di vista sintattico si noti il posticipo del verbo principale al v. 6, con effetto di marcata coesione tra le quartine. Nelle terzine è ridondante invece la paratassi, affiancata dalla duplicazione delle dittologie: «Né so ben come io vi cadessi E ora, / *COL chiaro viso E COL parlar soave*, / mi Stringe E Scalda e n'averrà, ch'io mora; // E perché interno duol sembra più grave, / vuol, ch'io non dica, E 'l cor più tristo ogniora / fra *temenza E desio languisce E pave*» (vv. 9-14).
Il sonetto non è databile.

Perch'io giurato avea, poi che disciolto
m'ebbi dai lacci ove d'amor fui stretto,
né mirar donna di leggiadro aspetto
né prestar fede a parlar dolce e colto, 4

ei, mosso a sdegno, incontro a me rivolto
disse: «Ancor, più che mai, t'avrò soggetto».
Poi donna in atto d'amoroso affetto
di novo m'ebbe a le sue reti involto. 8

Né so ben come io vi cadessi, ed ora
col chiaro viso e col parlar soave
mi stringe e scalda, e n'averrà ch'io mora; 11

e perché interno duol sembra più grave,
vuol ch'io nol dica e 'l cor più tristo ogniora,
fra temenza e desio, languisce e pave. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–olto*) e C (*–ora*) condividono la tonica in *–o*; ricca la rima "rivolto": "involto" (5, 8); inclusiva la rima "ora": "ogniora" (9, 13).

1-4. ■ GIURATO: il poeta, superato un amore, giura di non voler più guardare nessuna donna né prestare attenzione alle loro dolci parole. ■ DISCIOLTO…LACCI: liberatosi dalle precedenti infatuazioni amorose. ■ PARLAR DOLCE: poi «parlar soave» (v. 10). Simile in Molin nel son. 189, 11 «d'udirvi intendo *al parlar dolce*, al canto»; già in *TM* II, 185. ■ COLTO: si allude alla retorica amorosa, costruita su una fitta tradizione poetico-letteraria.
5-8. ■ EI: Cupido. ■ AMOROSO AFFETTO: per il sintagma cfr. B. Tasso *Amori* V 186, 15 «da quei stillando un *amoroso affetto*». ■ SUE RETI: da ricondurre ai «lacci» (v. 1), che nuovamente catturano il poeta. ■ INVOLTO: 'avvolto', riferito alle funi.
9-11. ■ PARLAR SOAVE: con valore avverbiale; cfr. Bembo *Rime* 82, 3 «*parlar* saggio, *soave*, onde dolcezza». ■ MI STRINGE E SCALDA: da ricondurre alle consuete metafore amorose dei lacci e delle fiamme.
12-14. ■ NOL DICA: Cupido impone al poeta di non manifestare i propri sentimenti. ■ FRA TEMENZA E DESIO: a riflettere la consuta condizione ossimorica d'amore; per l'accostamento dei termini cfr. *Rvf* 147, 11 «ché di gran *temenza* gran *desire* affrena». ■ PAVE: 'avere timore'.

39. [c. 11*v*]

Lamento tradizionale sulla propria condizione di amante infelice, ferito dai dardi d'amore e in procinto di morire. La centralità dell'io lirico è evidenziata dal continuo ricorso a pronomi personali e aggettivi possessivi in prima persona: *ferirMI* (v. 2), *Mi* (v. 4), *darMI* (v. 5), *MIO Mal* (v. 6), *MIO Mal* (v. 8), *M'ardi* (v. 9), *MIE* (v. 11), *MI fu* (v. 13) e *perir MIO* (v. 14).
Il sonetto non è databile.

Ahi, crudo Amore, a che disperdi al vento
tanti tuoi strali per ferirmi a morte,
se 'l primo colpo fu sì acuto e forte
che de la piaga omai perir mi sento? 4

Ch'anzi devresti tu darmi ardimento
e parole al mio mal pronte ed accorte
sì che quella il sentisse, a cui sì forte
di scoprir il mio mal temo e pavento. 8

Ma se tu ognor più m'ardi ed io palese
l'ardor farle non oso, Amor, debb'io
morir tacendo le mie occulte offese? 11

Io pero, odalo ognun, d'alto desio
e chi 'n atto mi fu bella e cortese,
se conosca cagion del perir mio! 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*-ento*) e C (*-ese*) condividono la tonica in *–e*; inclusive le rime "vento": "pavento" (1, 8) e "io": "desio" (10, 12); equivoca la rima "forte": "forte" (3, 7).

1-4. ■ CRUDO AMORE: per l'espressione cfr. *Rvf* 50, 39 e *TC* I, 23. ■ A CHE: 'per quale ragione'. ■ AL VENTO: per l'immagine cfr. canz. 89, 60 «quanto più chiamo e 'n van lo *spargo al vento*». Per il medesimo uso cfr. *Rvf* 28, 60 «ma tutti i colpi suoi *commette al vento*». ■ MORTE: poi *perir* (v. 4), *morir* (v. 11), *pero* (v. 12) e *perir* (v. 14). ■ PRIMO COLPO: in contesto simile, e seguito da coppia aggettivale, cfr. *Rvf* 241, 5 «et benche 'l *primo colpo* aspro et mortale». ■ ACUTO: riferito al solito dardo d'amore anche in ball. 110, 6 «tu col tuo *acuto* rostro». ■ PIAGA: per la piaga d'amore cfr. son. 9, 14 «non già la *piaga*, che mi feste al core» e rimandi.
5-8. ■ ARDITAMENTO: 'coraggio'. ■ PAROLE…ACCORTE: per una richiesta simile cfr. canzonetta

97, 1-7 «*Amor tu…/…/* dammi *parole accorte*». Per un uso vicino cfr. *Rvf* 105, 61 «In silentio *parole accorte* et sagge» e 109, 10 «move col suon de le parole accorte» e B. Tasso *Amori* I 62, 9 «O *parolette accorte…*». ■ AL MIO MAL: riconducibile alle 'pene d'amore'. ■ QUELLA: la donna amata. ■ A CUI: la donna. ■ FORTE: con valore avverbiale. ■ SCOPRIR: 'rivelare, manifestare'. ■ MIO MAL: 'il mio amore'. ■ TEMO E PAVENTO: per la medesima coppia verbale cfr. son. 181, 2 «mie colpe, a gli errori miei, *temo e pavento*».
9-11. ■ ARDI: poi *ardor* (v. 10). ■ PALESE L'ARDOR: non sfugga la pronunciata inarcatura. ■ OCCULTE: 'nascoste'; in riferimento al medesimo soggetto cfr. ad esempio *TC* III, 183 «e ne le vene vive *occulta* piaga». ■ OFFESE: ferite d'amore.
12-14. ■ PERO: si noti la sequenza etimologica con *perir* (vv. 4 e 14). ■ ODALO OGNUN: al contrario di quanto dichiarato nei versi precedenti, il poeta tenta di urlare – per lo meno poeticamente – il proprio desiderio amoroso. ■ CHI….PERIR MIO: l'innamorato spera che l'amata possa così comprendere di essere, con la sua bellezza, la ragione della sua morte.

40. [c. 12*r*]

La situazione dell'amante che si logora per l'incapacità di manifestare alla donna i propri sentimenti rappresenta un *topos* assai convenzionale nella rimeria amorosa cinquecentesca. È però notevole l'intensificazione parattatica delle terzine conclusive, scelta che concorre a restituire un effetto di concitazione e confusione. A questo sonetto guarda senz'altro Giacomo Zane con il proprio *Lasso, ch'io mi consumo e ben sento* (ZANE *Rime* 83), le cui vicinanze con il testo di Molin sono illustrate nel commento.
Il sonetto non è databile.

Lasso, ch'ardendo io corro a l'ore estreme
per tener chiusa l'amorosa voglia,
né può molto durar, se non si svoglia
questo mio cor in dir ciò ch'entro il preme. 4

Ma perché di noiar parlando teme
colei, che dar li può conforto e doglia,
tace sperando pur che morte il toglia
e con la vita il duol termini insieme. 8

Così tacendo ognor più forte avampo,
né di morir finisco e muto e vivo
sperar non posso a le mie pene scampo. 11

In tale stato, a me medesmo schivo,
languisco e taccio e, mentre io duro e scampo,
misero essempio fra gli amanti vivo. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; ricca la rima "estreme": "preme" (1, 4); etimologica la rima "voglia": "svoglia" (2, 3); equivoche le rime "scampo": "scampo" (11, 13) e "vivo": "vivo" (10, 14).

1-4. ■ LASSO…: per *incipit* simile cfr. Zane *Rime* 83, 1 «*Lasso, ch'io* mi consumo, e ben sento». ■ IO CORRO: il poeta sprofonda rapidamente in un abisso mortale a causa del silenzio che lo consuma. ■ ORE ESTREME: il momento del trapasso. ■ TENER CHIUSA: 'tacere, nascondere'. ■ AMOROSA VOGLIA: il desiderio amoroso. ■ NON SI SVOGLIA: 'non gli passa la voglia' (riferito al cuore); per l'espressione cfr. Cinzio *Rime* 67, 6 «onde dal suo voler mai *non si svoglia*». ■ DIR: si noti la connessione interstrofica con *parlando* (v. 5). Per la difficoltà a esprimere a parole il proprio sentire cfr. Zane *Rime* 83,

4 e 8. ■ ENTRO: da ricondurre a «chiusa» (v. 2).
5-8. ■ NOIAR: 'infastidire', il poeta teme di infastidire la propria amata con le proprie dichiarazioni. Uguale in Zane *Rime* LXXXIII, 7 «poi *timor* freddo di *noiarla* adugge». ■ TEME: il soggetto è sempre il cuore del v. 4. ■ CONFORTO E DOGLIA: l'ossimoro amoroso. ■ E CON LA VITA…INSIEME: la morte è in grado di togliere la vita e il dolore contemporaneamente. ■ TACE: nel dubbio il poeta preferisce tacere; cfr. Zane *Rime* 83, 5-6 «e chi vuol ch'io le scopra il mio tormento / s'io *taccio*, allor nel cor minaccia e rugge».
9-11. ■ TACENDO: già *tace* al v. 7. ■ FINISCO: 'smetto'. ■ SPERAR…SCAMPO: complessa costruzione sintattica da riordinare così: 'non posso sperare scampo per le mie pene'.
12-14. ■ A ME MEDESMO SCHIVO: tradizionale atteggiamento schivo e solitario dell'amante sofferente. ■ IO DURO: 'rimango in vita'. ■ TACCIO: già *tace* (v. 7) e *tacendo* (v. 9).

41. [c. 12*r*]

Il poeta lamenta la propria incapacità di manifestare i propri sentimenti all'amata e annuncia la propria morte imminente a causa del soffocato e smisurato dolore. Il testo si rivolge, come di consuetudine, ad Amore, in apostrofe fin dal v. 1. Ogni partizione metrica insiste sulla lacerante sofferenza del poeta: «Del mio mal dolermi» (v. 4); «la vita e i miei pensieri infermi» (v. 8); «restava anciso» (v. 11) e «scarso riparo» (v. 14).
Il sonetto non è databile.

Assai dovea bastarti, Amor, d'avermi
trafitto per costei l'alma ch'appresso
sì duro freno alla mia lingua hai messo
ch'io non son oso del mio mal dolermi. 4

E se pur ti piacea morto vedermi,
devei 'l mio fine a lei mostrar espresso
quando mi fu 'l suo strale al cor impresso,
che fe' la vita e i miei pensieri infermi. 8

Allor potea dinanzi al suo bel viso
provar morendo ogni tormento caro,
mostrando che per lei restava anciso; 11

ma tu, perché 'l finir mi sia più amaro,
tacer mi sforzi, e m'ha sì 'l duol conquiso
ch'anco parlando avrei scarso riparo. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–esso*) e B (*–ermi*) condividono la tonica in *–e*; ricca la rima "appresso": "espresso": "impresso" (2, 6, 7).

1-4. ■ PER COSTEI: 'attraverso di lei', per cui la donna si fa canale della trappola amorosa. ■ FRENO ALLA MIA LINGUA: il poeta innamorato lamenta di non essere in grado di esprimere i propri sentimenti; per un'immagine simile cfr. canz. 86, 67-68 «Or che tener più *a freno* / *la lingua* tormentata». Per il sintagma cfr. *Rvf* 173, 8 «…sì *durò 'l freno*». ■ NON SON OSO: 'non ho il coraggio'; per l'uso cfr. anche son. 30, 11 «apena di scoprire ancor *son oso*» e rimandi.
5-8. ■ A LEI: alla donna amata. ■ INFERMI: cfr. Della Casa *Rime* 47, 106 «Che sai, se quel *pensero infermo* et lento».
9-11. ■ POTEA: si noti la sequenza verbale *dovea* (v. 1), *piacea* (v. 5), *poeta* (v. 9).
12-14. ■ TU: Amore. ■ 'L FINIR: 'il morire'. ■ AMARO: 'spiacevole, doloroso'. ■ CONQUISO: per

l’espressione in clausola cfr. *Rvf* 77, 4 «de la beltà che m’ave *il cor conquiso*».

42. [c. 12*v*]

Il sonetto si sofferma sugli effetti mortali del dardo amoroso che lentamente consuma l’amante decretandone quasi la morte. Ammessa la vanità di ogni possibile rimedio, il poeta decide di tornare nei pressi dell’amata convinto che questo possa o guarirlo o indurne definitivamente la morte. Sono molteplici i richiami interni: *tornassi* (v. 4) – *Tornando* (v. 12); *sano* (v. 4) – *salute* (v. 11); *rimedio* (v. 7) – *rimedio* (v. 10); *doglia* (v. 6) – *dolore* (v. 10); *mio male* (v. 7) – *mio mal* (v. 12). Infine, non sfugga che ogni partizione metrica ha inizio con un predicato, di diversa coniugazione verbale, ad accompagnare l’evoluzione della condizione del poeta: dal passato remoto («Conobbi», v. 1), al presente («Or son», v. 5) e infine al futuro («Farò», v. 9).
Il sonetto non è databile.

Conobbi ch’era periglioso e strano
il colpo, Amor, del tuo pungente strale
ma non, lasso, credea ch’ei fosse tale
ch’almen fuggendo io non tornassi sano. 4

Or son pur lungi e dal mio sol lontano
sento la doglia in me farsi mortale
e, s’altro alcun rimedio avea ’l mio male,
nulla or mi giova e provo il tutto vano. 8

Farò, dunque, com’uom che venga meno,
che per tentar rimedio al gran dolore
spesso il contrario a sua salute prende. 11

Tornando onde ’l mio mal prima discende,
o mi sani il raggio almo e sereno,
o mi faccia di neve al suo splendore. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE ECD; A (*–ano*) e C (*–eno*) sono in consonanza e parziale assonanza; A e B (*–ale*) condividono la tonica in *–a*; così come C ed E (*–ende*) condividono la tonica in *–e*; ricca la rima “strale”: “mortale” (2, 6).

1-4. ■ CONOBBI: ‘riconobbi’. ■ PUNGENTE STRALE: già in *TC* I, 30 «parte feriti di *pungenti strali*». ■ LASSO: tradizionalmente riferito all’innamorato; per questo anche son. 5, 9 «*lasso* e pur veggio il mio gran danno espresso» e rimandi. ■ FUGGENDO: ‘allontanandomi’.
5-8. ■ OR SON….LONTANO: pur allontandandosi dalla donna, il dolore del poeta si intensifica. ■ MIO SOLE: la donna amata. ■ FARSI MORTALE: giacchè causa di morte. ■ VANO: con valore avverbiale.
12-14. ■ TORNARDO…DISCENDE: raggiungendo la donna amata, fonte del suo male. Si noti il movimento di avvicinamento, in opposizione all’allontanamento delle quartine. ■ RAGGIO: la donna, secondo consuetudine lirica, è associata ad un sole. ■ MI FACCIA: ‘diventi io’. ■ NEVE AL SUO SPLENDORE: per l’immagine della neve che si scioglie al sole cfr. *Par*. XXXIII, 64 «Così la *neve* al sol si disigilla»; *Rvf* 30, 21 «che mi struggon così *come ’l sol neve*»; 71, 24 «Quando agli ardenti *rai* [= v. 13] *neve* divegno» e 133, 1-2 «Amor m’à posto come segno a strale, / come al sol *neve*…». ■ SPLENDORE: della donna.

43. [c. 12*v*]

Il sonetto denuncia la morte imminente dell'innamorato, sfibrato dal troppo amore. Nelle terzine il poeta tenta, rivolgendosi all'amata, di dimostrare l'insensatezza del suo rifiuto: lasciandolo morire di dispiacere, infatti, la donna perderebbe colui che più la ama e la onora, non ottendendone alcun beneficio.
Il sonetto non è databile.

Se pur destina Amor ch'ardendo io mora
senza scoprirmi a chi perir mi face,
che poss'io, più mostrando il mio mal fora
che lasciar questa vita empia e fallace? 4

Voi dunque udite, ond'io sospiro ogniora,
a cui forse il mio mal diletta e piace,
che per non darmi mai tranquilla un'ora
fingete non veder quel che mi sface. 8

Struggomi e sol da voi move il mio affanno
né perch'io intenda, Amor, ch'io resti morto
a voi per ciò vien pro d'alcun mio danno, 11

più dico che, se 'l ciel qua giù m'ha scorto
perch'io v'ami e v'onori, esto tiranno
uccidendomi a voi fa sommo torto. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABAB ABAB CDC DCD; A (*–ora*) e D (*–orto*) condividono la tonica in *–o* così come B (*–ace*) e C (*–anno*) la tonica in *–a*; inclusiva la rima "ogniora": "ora" (5, 7); derivativa la rima "face": "sface" (2, 8).

1-4. ■ DESTINA: per un *incipit* simile cfr. son. 36, 1 «Poi che *destina il ciel ch'amando* io vada». ■ A CHI PERIR MI FACE: la donna amata. ■ EMPIA E FALLACE: per la coppia aggettivale cfr. Bembo *Rime* 165, 7 «ne son da l'aversario *empio e fallace*»; B. Tasso *Amori* I 56, 4 «spinti dal Tempo a forza, empio e fallace» e II 36, 5 «ma immantenente vento *empio e fallace*».
5-8. ■ VOI: la donna amata, qui presentata come del tutto indifferente alla sofferenza del poeta innamorato; per l'uso del pronome cfr. anche i vv. 9, 11, 13 e 14. ■ DILETTA E PIACE: per la coppia verbale cfr. *Rvf* 290, 1 «Come va 'l mondo! Or mi *diletta et piace*». ■ TRANQUILLA UN'ORA: per un uso identico cfr. *Rvf* 360, 66 «Poi che suo fui non ebbi *ora tranquilla*». ■ SFACE: simile a son. 18, 10 «invia la speme à lui, che si distrugge e *sface*» e rimandi.
9-11. ■ DA VOI: 'per colpa vostra'. ■ PRO: 'giovamento'; anche nel son. 80, 9 «e sol quel primo in me quel *pro* ne sento».
12-14. ■ V'AMI E V'ONORI: per il tradizionale accostamento verbale cfr. *Rvf* 362, 7; Della Casa *Rime* 59, 14 e B. Tasso *Amori* V 173, 10. ■ ESTO TIRANNO: Amore; così definito anche in *Rvf* 360, 64 «di mia salute non *questo tiranno*» e Bembo *Rime* 118, 3 «da quel folle *tiranno*…» e *Stanza* 16, 8 «*tiranno* disleal farlo e crudele?». ■ SOMMO TORTO: la donna non trae alcun giovamento dall'eventuale morte del poeta innamorato.

44. [c. 13*r*]

Il sonetto affronta il tema, consueto alla rimeria amorosa cinquecentesca, dell'incapacità di manifestare alla donna i propri sentimenti, silenzio che logora il poeta al punto da farlo quasi morire. Il componimento dà voce ad un'invettiva contro la propria sorte, additata come

responsabile di ogni proprio male. La prima quartina presenta un accento particolamente enfatico, complici l'anadisplosi (vv. 1-2), la doppia dittologia in clausola (vv. 3-4) e il ricorso ad un'esclamativa, al v. 1, consueta nella *lamentatio* amorosa.
Il sonetto non è databile.

Io pero, ahi lasso, e non sel crede quella
per cui perir mi dà la sorte mia
ch'aver la sperarei sì dolce e pia
come un dì l'ebbi in atto ed in favella. 4

O fortunata e ben gradita stella,
ch'a sì raro favor m'alzasti pria,
com'or sei tu ver me cotanto ria,
che languend'io per lei mi sia ribella? 8

S'a tanto strazio il ciel pur mi condanna,
non troppo in lungo andran queste mie pene
ch'a lor ceder convien la vita stanca. 11

Ma, se pur da costei la colpa viene,
in cui pietà per men certezza manca,
sì poca fe' molta beltate appanna. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE DEC; A (*–ella*) e D (*–ene*) condividono la tonica in *–e*; C (*–anna*) ed E (*–anca*) sono in assonanza e parziale consonanza.

1-4. ■ PERO: 'muoio'. ■ SORTE: poi anche dalla *stella* (v. 5) e dal *ciel* (v. 9). ■ DOLCE E PIA: per la coppia aggettivale cfr. ball. 115, 3-4 «Si scalda al foco mio *sì dolce e pia*. / Ella *sì dolce e pia* si scalda e infiamma». ■ IN ATTO ED IN FAVELLA: per l'accostamento cfr. *Rvf* 206, 17-18 «né mai più *dolce o pia* / ver' me si mostri, *in atto od in favella*».
5-8. ■ FORTUNATA: 'favorevole, favorita dalla sorte'; riferito alla "stella" anche in B. Tasso *Amori* II 80, 5 «lucente, vaga e *fortunata stella*».
9-11. ■ VITA STANCA: anche in son. 74, 10 «brama al cader di questa *vita stanca*»; sintagma già in *Rvf* 331, 16 «così, mancando a la mia *vita stanca*» e 359, 2 «per dar riposo a la mia *vita stanca*».

45. [c. 13*r*]

Sonetto dedicato alla notturna passione tra due amanti dolorosamente, e fastidiosamente, interrotta dal sorgere dell'alba. Il componimento inaugura un ciclo di tre sonetti, tutti accumunati dal protagonismo di Aurora e Titone. Il componimento recupera il motivo dell'*aube* provenzale, sottogenere poetico dedicato alla descrizione del doloroso distacco degli amanti clandestini all'alba. Però la tematica, di matrice classica, guarda soprattutto al precedente ovidiano di *Amores* I 13, con il quale il sonetto di Molin condivide il *topos* elegiaco dell'invettiva contro Aurora, colpevole di aver separato gli amanti con il proprio arrivo. Non si esclude nemmeno una mediazione virgiliana (*Aen.* IV, 584-585) e petrarchesca (*Rvf* 219 e 291). Il motivo amoroso, privo qui di alcuna sfumatura tragica, incontrò una diffusa attestazione nel panorama lirico di metà XVI secolo. Tra gli autori più vicini a Molin si ricordino: Pietro Bembo nel sonetto *Tosto che la bell'alba, solo e mesto* (BEMBO *Rime* 152), Lodovico Pascale nel sonetto *Se 'l tuo Titon la bianca chioma in bionda* (PASCALE *Rime* 101), Pietro Gradenigo nel sonetto *Quando dal suo Titon parte l'Aurora* (P. GRADENIGO *Rime*, c. 35*r-v*), Sperone Speroni nei sonetti *Chi è costei,*

che come nova Aurora e *Nova aurora d'amor in ver la sera* (in ms. Marc. It. IX, 174 [= 6283], c. 113*r*) e Lodovico Paterno nel sonetto *Se l'amoroso tuo vecchio Titone* (PATERNO *Rime*, p. 15). Discostandosi dai casi appena menzionati, il sonetto di Molin si contraddistingue per un malizioso erotismo. Oltre al contesto intimo degli amanti, che allude al piacere dell'amplesso, l'autore invita provocatoriamente la dea a trovarsi un amante più giovane di Titone che possa essere più desiderabile sessualmente e dunque ritardarne l'arrivo. In ogni caso, senza sfumature tragiche, l'allontanamento dalla donna è solo provvisorio e il poeta non può che augurarsi che anche il sole acceleri il proprio corso così da riportare agli amanti la notte e i suoi piaceri. La velocità, prima di Aurora e poi del Sole, costitusce un elemento distintivo del sonetto e sono numerosi i riferimenti in questa direzione (vv. 2, 3, 4, 12, 13 e 14). Edoardo Taddeo concepisce il trittico lirico (nn. 45-47) come «graziosi epigrammi di materia mitologica in chiave giocosa, [che] esulano dal petrarchismo per la situazione di fondo a cui alludono (il poeta è in letto con la sua donna) e per le maliziose ipotesi sull'onore del vecchio Titone» (cit. da TADDEO 1974, p. 78). Da un punto di vista sintattico è significativo rilevare la presenza di una triplice ipotetica, sempre in apertura di partizione strofica (vv. 1, 4 e 9).
Il sonetto non è databile.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 78.

Se del vecchio Titon schiva ti desti,
candida Aurora, anzi 'l tuo tempo usato,
rallenta prego, or ch'io mi poso al lato
d'ogni mio bene, i tuoi passi sì presti. 4

O se col tuo venir forse m'infesti,
invidiosa del mio dolce stato,
ritrova amico a' tuoi desir più grato,
sì che seco lo star non ti molesti. 8

Ma se 'l tuo corso a tempo si rinova,
e me inganna il piacer de la mia gioia,
sì che par ch'io con colei poco soggiorni, 11

sollecita che 'l sol pronto si mova
e pronto da noi parta acciò ch'io torni
tosto a quel bene ond'ho tutt'altro a noia. 14

Sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE CED; C (*-ova*) ed E (*-orni*) condividono la tonica in *–o*; B (*-ato*) e C invertono le vocali.

1-4. ■ VECCHIO TITONE: nella mitologia classica, comune mortale amato dalla dea Aurora che ottenne da Giove la concessione di renderlo immortale, ma si dimenticò di richieerne anche l'eterna giovinezza. Nel mito il trascorrere del tempo lo rese decrepito a tal punto da mutarlo in una cicala – per il mito Properzio *Elegie* II 18, 7-18. La presenza di Titone, a partire dai modelli petrarcheschi (*Rvf* 291, 5, *TC* I, 5 e *TM* II, 5), è comune nella lirica rinascimentale: cfr. almeno Della Casa *Rime* 65, 4 «di braccia al *vecchio* suo sì bionda uscio» e 85, 7 «lasci del *vecchio* sposo…». ■ SCHIVA: 'contrariata'. ■ TI DESTI: 'ti svegli'. ■ CANDIDA AURORA: soggetto; sintagma tradizionale attestato, ad esempio, anche in B. Tasso *Amori* II 6, 3 «o de' miei chiari dì *candida Aurora*». Nella mitologia greca Eos. Innamoratasi di Titone, dalla loro unione nacquero due figli, Emazione e Memnone, quest'ultimo ucciso da Achille durante la guerra di Troia. La dea ne piange la perdita ogni mattina, lasciando nella rugiada una traccia. Per la presenza letteraria di Aurora, si ricordino i precedenti di *Rvf* 291, 1-2 «Quand'io veggio dal ciel scender *l'Aurora* / co la fronte di rose…» e *TP* 178 «Vedi *l'Aurora* de l'aurato letto / rimenar ai mortali

il giorno e ’l sole». ■ ANZI ’L…USATO: ‘prima del tuo orario consueto’; il riferimento al mito di Aurora per suggerire la scansione del tempo, già della letteratura classica, trova riscontro anche in *Purg.* II, 7-9 «sì che le bianche e le vermiglie guance / là dov’i’era, de la bella Aurora / per troppa etate divenivan rance» e IX, 1-3 «La concubina di Titone *antico* [= vecchio, v. 1], / fuor de le braccia del suo dolce amico» e *TC* I 5-6 «…e la fanciulla di Titone / corra gelata al suo usato soggiorno». ■ MI POSO: ‘mi riposo, giaccio’. ■ D’OGNI MIO BENE: ovvero la donna amata. ■ PASSI SÌ PRESTI: ‘passi così veloci’.
5-8. ■ M’INFESTI: ‘mi tormenti’ perché invidiosa della condizione felice del poeta. ■ INVIDIOSA: già in Ovidio: «*Invida*, quo properas?...» (Ovidio *Amores* I 13, 31). Segnalo un passaggio molto simile, e con uguale catena di rimanti, in Ariosto capitolo *O più che ’l giorno a me lucida e chiara*, 58-64 «Perché lasciasti, oimé! così per tempo, / *invida Aurora*, il tuo *Titone* antico, / e del partir m’accelerasti il tempo? // Ti potess’io, come ti son nemico, / nocer così! Se ’l tuo *vecchio* t’an*noia*, / ché non ti cerchi un più giovane *amico*? // e vivi, e lascia altrui viver in *gioia*!» (Ariosto *Rime* cap. VIII). ■ DOLCE STATO: l’idillio amoroso con la propria amante; per il sintagma cfr. *Rvf* 71, 22, ma soprattutto è forte la memoria di B. Tasso *Amori* V, 87, 14 «Quanto *v’invidio sì dolce stato* (: grato)!». ■ AMICO: ‘amante’. ■ GRATO: ‘gradevole’. ■ SECO LO STAR: ‘giacere con lui’.
9-11. ■ CORSO: ‘percorso’. ■ SI RINOVA: in quanto il tempo è ciclico. ■ PIACER DE LA MIA GIOIA: la felicità di poter stare con la donna è tale che confonde il poeta e gli restituisce l’impressione che il tempo passi troppo velocemente. ■ COLEI: l’amata.
12-14. ■ PRONTO: ‘rapido’; l’idea dell’accelerazione del corso del Sole risente forse di *TT*, per quanto il contesto sia completamente differente: Petrarca intende sottolineare la caducità della fama, Molin si augura di poter raggiungere il prima possibile la propria amata di notte. Di qualche interesse è il ribattuto equivoco di *pronto* ai vv. 12-13. ■ TOSTO: ‘presto’; con alliterazione della *-t* (*torni* / *tosto*). ■ A QUEL BENE: l’amata; da ricondurre a «d’ogni mio bene» (v. 4). ■ HO…NOIA: ‘rispetto a cui tutto il resto mi infastidisce’; è forte la memoria di Bembo *Rime* 153, 10 «or *ho tutt’altro* e più me stesso *a noia* (: gioia)».

46. [c. 13*v*]

Secondo sonetto del trittico dedicato a Titone e Aurora. Il poeta questa volta si rivolge direttamente a Titone e, intenzionato a ritardare l’arrivo della dea per godere maggiormente dei piaceri con l’amata, lo esorta a tingersi i capelli e la barba. Camuffare la propria vecchiaia lo aiuterebbe, infatti, a rendersi più appetibile agli occhi della dea, che lascerebbe meno volentieri il proprio letto, ritardando il proprio corso. L’invito, consueto nella tradizione del motivo letterario, tra i molti è proposto anche da Lodovico Paterno nel sonetto *Se l’amoroso tuo vecchio Titone*, 1-2 «Se l’amoroso tuo vecchio Titone / cangi le bianche chiome, in nere, o bionde» (PATERNO *Rime*, p. 15).
Il sonetto non è databile.

Prendi, Titon, questo odorato unguento,
che Febo insegna di mirabil arte,
e i crin t’ungi e la barba a parte a parte
che d’or parranno ov’or sembrano argento. 4

Parlo a tuo pro, ché ’l bel colore spento
fingendo in lor gradir ti possa in parte
la Donna tua, ch’anzi ’l suo tempo parte,
schiva di te bianco le chiome e ’l mento. 8

Ella, mirando il tuo cangiato aspetto
non fia sì pronta innanzi a l’usata ora
lasciarti, e uscir for de l’aureo letto. 11

Ma stando teco, a me più spazio ancora
darà di star col mio sommo diletto,
cui tristo lascio allor ch'ella vien fora. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-ento*) e C (*-etto*) sono in assonanza; inclusive le rime "arte": "parte" (2, 3), "ora": "ancora" (10, 12) e "letto": "diletto" (11, 13); equivoca la sequenza "parte": "parte": "parte" (3, 6, 7).

1-4. ■ TITON: diversamente dal son. 45, in questo Molin si rivolge direttamente a Titone (per il quale cfr. son. 45, 1 e rimandi). ■ ODORATO UNGENTO: per il sintagma cfr. Ariosto *Satire* II, 81 «et collane, e ogni *odorato unguento*». ■ FEBO: in relazione al suo dono medico cfr. son. 9, 3 e rimandi. ■ MIRABIL ARTE: per il sintagma in clausola cfr. già *Rvf* 107, 13. ■ E I CRIN…BARBA: il motivo di una lozione cosmetica data da Febo, da cospargere sulla barba, è già in Marziale *Epigr.* LVIII (in Phoebum): «Mentiris fictos *unguento*, *Phoebe*, *capillos* / et tegitur pictis sordida calva *comis*. / Tonsorem capiti non est adhibere necessum: / radere te melius spongia, Phoebe, potest» e trova riscontro anche in Dolce *Le trasformazioni* III, ottava 41, 7-8: «*Febo* di Garzon, che tutto era contento, / *unse* la faccia *d'odorato unguento*». In contesto differente, si ricordi anche la possibile memoria di *Inf.* VI, 16 «Li occhi ha vermigli, *la barba unta* e atra». ■ A PARTE A PARTE: per l'uso in Molin cfr. son. 13, 2 «e dentro mi consuma *a parte a parte*»; son. 58, 5 «come di molti cibi *a parte a parte*» e capit. 129, 2 «cantar l'alma bellezza *a parte a parte*». ■ OR…ARGENTO: si noti il chiasmo nella disposizione degli elementi (*or – parranno – sembrano – argento*); per la vicinanza di termini cfr. canz. 84, 45 «la stringe ad un con fil *d'oro et argento*». Forte la memoria di Bembo *Rime* 87, 3-4 «Quando le chiome d'*or* caro e lucente / saranno *argento*, che si copre e sprezza». ■ D'OR…OV'OR: non sfugga l'ambiguità semantica.
5-8. ■ COLORE SPENTO: per gli effetti della vecchiaia. ■ LA DONNA TUA: Aurora, che finge di gradire l'aspetto del marito. ■ ANZI 'L SUO TEMPO: l'alba arriva sempre troppo presto, disturbando così gli amanti. ■ SCHIVA: 'riluttante'; già in son. 45, 1 «Se del vecchio Titon *schiva* ti desti». ■ BIANCO…MENTO: cfr. canz. 95, 6 «da mezzo il corso e al *crin* vario e *bianco*»; capit. 129, 68 «Mirando il *bianco crin*, la crespa fronte» e canz. 142, 26 «d'età men vaga e 'l *crin* più raro e *bianco*». ■ TE BIANCO LE CHIOME E 'L MENTO: accusativo alla greca.
9-11. ■ AUREO LETTO: per un'immagine simile cfr. *Aen.* IX, 459-460 «Et iam prima novo spargebat lumine terras / *Tithoni croceum linquens Aurora cubile*» laddove il lat. *croceus* ha il significato di 'color oro'; il verso è pressoché identico in Virgilio *Georgiche* I, 446-447 «…aut ubi pallida surget / *Títhoni croceum linquens Aurora cubíle*». Per la stessa immagine si consideri anche *La Georgica di Virgilio* 1545, Libro I, p. 29, vv. 700-701 «Che pallida, lasciando *l'aureo letto* / de l'antico Titon, *l'aurora* surge». Per l'uso petrarchesco cfr. *TT*, 1 «De *l'aureo albergo* co *l'aurora* innanzi».
12-14. ■ PIÙ SPAZIO: con valenza temporale. ■ MIO SOMMO DILETTO: la donna amata dal poeta; già nel son. 33, 6 «e 'n fuga volto *il mio sommo diletto*» e son. 50, 5 «gioia vi chiamo e *mio sommo diletto*». ■ TRISTO: 'triste'. ■ ELLA VIEN FORA: quando spunta l'alba.

47. [c. 13*v*]

Il sonetto conclude il ciclo dedicato al mito di Aurora e Titone, al quale il poeta si rivolge nuovamente fin dal verso incipitario. Come nel precedente, Molin suggerisce al vecchio Titone di non permettere alla donna di allontanarsi dal proprio letto, insinuando nel vecchio marito sospetti di gelosia. Per un'analisi più approfondita del testo – nel quale confluisce il tema caro a Molin della vecchiaia congiunta all'innamoramento – e del ciclo cfr. cap. V. 1.3 *Scorci sensuali*, p. 147. Il componimento presenta il medesimo schema metrico del precedente. Il n. 45, al contrario, si articola su 5 rime, quasi a marcare la differenza tra i destinatari poetici essendo solo il primo dedicato direttamente ad Aurora. Il son. 47 ripropone la rima *–ato* del son. 45 (con rimanti *usato* e *lato*) e la rima *–ora* del son. 46 (con rimanti *ora* e *fora*).
Il sonetto non è databile.

Deh non lasciar partir, sciocco Titone,
così per tempo la tua bella moglie

chè 'l ben, ch'a molti amanti ella allor toglie,
lor dà di maledirti ampia ragione. 4

Oltra che nel levar fuor di stagione,
mentre qui scende a' cor fiori, erbe e foglie,
spesso altri invaga d'amorose voglie
che fan del nome tuo varia tenzone. 8

Correggi, dunque, il mal costume usato,
dandole di tornar segnata l'ora
ch'altri non te la svii dal letto amato, 11

ché quando uom vecchio in donna s'innamora
giovane e bella, o de' tenerla a lato,
o seco gir se pur la lascia ir fora. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-one*) e B (*-oglie*) sono in assonanza; ricca la rima "ragione": "stagione" (4, 5).

1-4. ■ PER TEMPO: 'puntale'. ■ TUA BELLA MOGLIE: Aurora. ■ 'L BEN: la felicità degli amanti. ■ TOGLIE: perché l'alba separa gli innamorati. ■ LOR: gli amanti. ■ MALEDIRTI: per l'uso del verbo cfr. Bembo *Rime* 55, 1 «Ben ho da *maledir* l'empio signore».
5-8. ■ FIORI, ERBE E FOGLIE: per simile *elencatio* cfr. son. 53, 1 «Qual mostran meraviglia *i fiori, e l'erba*»; son. 133, 2 «che dolce spira e *l'erbe* impingua e i *fiori*»; son. 135, 14 «et sian sempre in te freschi *i fiori e l'erbe*»; son. 138, 4 «che s'apre a rimirar *l'erbe e le foglie*» e son. 213, 3 «perché guardassi *l'erbe*, i frutti *e i fiori*». Notevole la vicinanza, data l'omogeneità di argomento, con il sonetto di Pietro Gradenigo, vv. 1-6: «Quando dal suo *Titon* parte *l'Aurora* / co' be' crin d'oro, e col volto di rose, / le forme co i color rende à le cose / da l'oceano surgendo indico fora: // l'aure soavi van scherzando allora / *tra i vaghi fior, e l'erbe* rugiadose» (P. Gradenigo *Rime*, c. 35*r-v*). ■ AMOROSE VOGLIE: anche in son. 59, 13 «poi che in te nutri *l'amorose voglie*» e canz. 178, 4 «O chi sia mai, ch'a *l'amorose voglie*». ■ TENZONE: *hapax* in Molin; si tratta di un duecentismo lessicale che vede precedenti in Guittone (*Sonetti* 73, 2 e 86, 11), Rinaldo d'Aquino (*Rime* 9, 19) e Davanzati (*Rime* 31, 11).
9-11. ■ MAL COSTUME: di infastidire gli amanti con il sorgere puntuale dell'alba. ■ LETTO AMATO: sovrapposizione tra il letto degli dei e dei mortali.
12-14. ■ VECCHIO: da ricondurre alla nota vecchiaia di Titone, per la quale già son. 45, 1 «Se del *vecchio* Titon schiva ti desti» e rimandi. ■ GIOVANE E BELLA: per la coppia aggettivale cfr. anche ball. 93, 15 «*Giovane e bella* e d'amar pronta e vaga». ■ A LATO: 'vicino a sé'. ■ SECO GIR: 'andare con lei'; l'amante vecchio non deve permettere che la moglie esca da sola per non farla cadere nella tentazione di altri uomini. ■ IR FORA: 'uscire'.

48. [c. 14*r*]

Sonetto in lode di una donna angelo. I connotati divini dell'amata – ribaditi ai vv. 1-2 e 5-6 – fanno sì che, al termine del sonetto, sia detta «cosa santa» (v. 14). L'innamorato la venera al pari di una reliquia, intangibile e inarrivabile. Di fronte ad una simile perfezione il poeta non si riconosce all'altezza per celebrarla adeguatamente.
Il sonetto non è databile.

O donna veramente alta e divina
che rassembrate a noi scesa dal cielo;
nel mondo rio rosa al più freddo gelo,

che raro appar, ma senza alcuna spina; 4

se 'l gran Re di là su forma destina
di celeste beltà sotto uman velo,
perché ne desti con più caldo zelo
al vero ben, che nel suo amor s'affina, 8

ben degno è che di voi sol canti e scriva
chi d'aver pronto più lo stil si vanta
per lodar cosa sì perfetta e diva. 11

E chi non ha dal ciel ventura tanta,
che ciò far possa e non tant'alto arriva,
meco v'adori come cosa santa. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*–ina*) e C (*–iva*) sono in assonanza; ricca la rima "scriva": "arriva" (9, 13).

1-4. ■ RASSEMBRATE: 'sembrate'. ■ SCESA DAL CIELO: in altro contesto cfr. sest. 198, 20 «pietà ti strinse *a scender giù dal cielo*». ■ MONDO RIO: il mondo è detto reo in quanto luogo del peccato e della corruzione, in contrasto con il cielo, luogo di perfezione divina. ■ ROSA: l'associazione tra la donna e la rosa è consueta nella lirica amorosa; cfr. anche canz. 84. ■ FREDDO GELO: ad esprimere il carattere inospitale del mondo terreno. ■ RARO: 'raramente'.
5-8. ■ GRAN RE: il Re del Cielo. ■ CELESTE BELTÀ: per il sintagma cfr. B. Tasso *Amori* II 50, 13 «Idea de la *beltà celeste* e diva». ■ UMAN VELO: per l'uso del sintagma in Molin cfr. anche son. 173, 12 «E, se la bella Irene in *uman velo*». ■ CALDO ZELO: simile nella canz. 85, 36 «per sesso o stirpe e del mio *ardente zelo*». ■ AL VERO BEN: la salvezza dell'anima.
9-11. ■ CANTI E SCRIVA: da ricondurre all'attività poetica, unico mezzo con il quale coltivare un amore, dunque solo platonico, per la donna.
12-14. ■ E CHI…VENTURA TANTA: chi non ha doti poetiche. ■ MECO: il poeta si annovera, con modestia, tra coloro non in grado di elogiarla adeguatamente. ■ V'ADORI: a conferma della natura divinizzata della donna. ■ COME COSA SANTA: per il sintagma cfr. Bembo *Rime* 100, 14 «d'inchineresti, *come cosa santa* (: tanta)».

49. [c. 14*r*]

Il sonetto è dedicato alla passione amorosa, intesa come «cibo d'amor», fonte di infinito godimento e desiderio inesauribile. Il poeta associa la propria condizione a quella di Tantalo, il cui supplizio esemplifica l'impossibilità di godere di ciò che si desidera ardentemente. Le tangenze con la figura mitologica si concentrano nelle quartine (con isometria tra i soggetti messi a paragone, ai vv. 1 e 5); mentre nelle terzine l'autore dà espressione alle differenze in quanto Tantalo desidera qualcosa che gli è sempre vicino, mentre il poeta una donna per lo più lontana. Un simile parallelismo lirico con Tantalo – già di PROPERZIO *Elegiae* II 17 – è condiviso anche da Giacomo Antonio Corso, autore di un sonetto di contenuti pressoché analoghi: *Tenta sbramare invan l'ardente sete* (CORSO *Rime*, c. 13*v*). Da un punto di vista formale si notino la simmetria sintattica tra i dimostrativi ai vv. 10 e 11 (con l'uso dell'avverbio *sempre* in posizione isometrica) e la disgiuntiva ai vv. 12 e 14. L'intero componimento è innervato dal lessico del desiderio (*gioir*, v. 1; *gustar*, v. 3; *bramato*, v. 5; *diletto*, v. 7; *invogli*, v. 10; *godo e desio*, v. 11; *appagarmi*, v. 13) coniugato al piacere culinario, metafora del piacere dei sensi. La donna è associata ad un cibo gustoso anche nel son. 58.
Il sonetto non è databile.

Tantalo, al mio gioir solo il tuo stato
lice agguagliar ma per contrario effetto:
ch'ardi di quel che t'è gustar disdetto
con l'acque chiare e i dolci pomi a lato. 4

Io d'un cibo d'amor non men bramato
quanto mi pasco più, tanto l'affetto
cresce e mi s'empie il cor di tal diletto
ch'io son sempre men sazio e più beato. 8

In questo vario è l'esser nostro in parte
ché quel di cui t'invogli hai sempre presso,
quel ch'io godo e desio non sempre è meco. 11

Così potess'io o star continuo seco,
per appagarmi almen di maggior parte,
o 'l mio ritorno a lui fosse più spesso! 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE ECD; B (*-etto*), D (*-esso*) ed E (*-eco*) sono in assonanza; ricca la rima "effetto": "affetto" (2, 6); equivoca la rima "parte": "parte" (9, 13).

1-4. ■ TANTALO: per esternare l'intenso desiderio di un qualcosa che non può raggiungere, il poeta ricorre alla figura mitologica di Tantalo, figlio di Zeus e di Plutide, e condannato allo strazio di non poter assaporare alcuna delle golose pietanze a lui vicine. Di matrice classica (si pensi a *Aen.* VI), l'episodio fu riproposto da Dante nella sesta cornice del *Purgatorio* e conobbe ripetute attestazioni nella lirica del XVI secolo. Tra queste segnalo solo i casi di B. Tasso *Amori* I 21, 1 «*Tantalo* son, che pien d'ardenti brame»; di P. Gradenigo il sonetto *Quella, che 'l desiato frutto adhugge* (P. Gradenigo *Rime*, c. 44*r*), 9-14 «Ne l'amorosa fame, e sete ardente / senza gustar ma' i pomi, od'acqua chiara, / sol mi pasco d'odor, di vento, e fronde. // Così il ciel vole, e la mia sorte avara, / in tal piena, e martir vivo dolente, / e son *Tantalo* in mezo à i frutti, e l'onde»; Magno *Rime* 42, 63 «Così *Tantalo* vede a' desir suoi»; 66, 5-6 «Così *Tantalo* crede a dolce invito / d'avari *pomi* e fuggitivo umore» e 231, 5 «Quasi *Tantalo* i' son, cui *dolce* invito»; di Baldi il madrigale *Quanto più vi contemplo* (Baldi *Lauro*, p. 54). ■ ARDI: 'desideri'. ■ GUSTAR: la scelta verbale è coerente con lo strazio di Tantalo e l'appetito sessuale di Molin. ■ DISDETTO: 'proibito'. ■ ACQUE CHIARE E I DOLCI POMI: cfr. *Inf.* XVI, 61 «…e vo per *dolci pomi*»; B. Tasso *Amori* I 22, 43-49 «In mezzo *chiari* e lucidi ruscelli / con *dolci pomi* sovra il capo appesi, / di quei bramoso et assetato vive / *Tantalo*, e co'*desii caldi et accesi* [= ardi, v. 3] / cerca di tor, digiuno, or questi or quelli, / e di *gustar l'acque* correnti e vive, / ma fuggono da lui nemiche e schive» e Magno *Rime* 177, 9 «Cogliete i *dolci pomi*, anime *ardenti* [= v. 3]».
5-8. ■ CIBO D'AMOR: anche nel son. 58, 5-8 «Come di molti *cibi* a parte a parte / eletti un *cibo* tal si forma poi, / che di quanto più 'l *gusto* [= gustar, v. 3] alletta in noi / non si sa qual di lor più v'abbia parte».
9-11. ■ ESSER NOSTRO: la condizione di Tantalo e del poeta.■ CHE QUEL…MECO: la situazione di Tantalo è opposta a quella del poeta perché il primo è sempre circondato da ciò che desidera, il secondo invece ne è sempre privo.
12-14. ■ COSÌ POTESS'IO…SECO: il v. 12 presenta una poco piacevole scansione prosodica che dovrà essere intesa di 2ª 4ª 6ª 8ª 10ª. ■ SECO: l'oggetto del desiderio. ■ O 'L MIO…SPESSO: se la donna non è sempre con lui, si augura che almeno siano numerose le occasioni per incontrarla.

50. [c. 14*v*]

Nel pieno della passione amorosa, il poeta manifesta la propria difficoltà a trovare il nome più adeguato per appellare l'amata: Gioia, Sommo diletto, Luce, Splendore degli occhi, Spirto dell'anima, Cuore del suo cuore, Oggetto dei suoi pensier. L'*empasse* linguistico è ribadito dai

contorti versi conclusivi: «Ch'io sento un non so che, ch'uom non po' *dire*, / pur io 'l *dirò*, se pur così *dir* lice» (vv. 12-13). Le ripetute figure etimologiche si accompagnano ad un'ultima paronomasia: «*vita* in cui *vive* sol la *vita* mia» (v. 14), giudicata da Edoardo Taddeo non convincente.
Il sonetto non è databile.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 78.

Se talor mosso dal soverchio affetto,
quando più del suo ben m'appaga Amore,
cerco formar del mio sì caro ardore
alcun più proprio lusinghevol detto; 4

Gioia vi chiamo e mio sommo Diletto,
Luce e Divin degli occhi miei Splendore,
Spirto de l'alma mia, Cor del mio core
e d'ogni mio pensiero ultimo Obbietto. 8

Ma non per tutto ciò l'alta radice
scopro di voler di quel desire
che chiaro e 'l foco e 'l mio gior vi sia, 11

ch'io sento un non so che, ch'uom non po' dire,
pur io 'l dirò, se pur così dir lice,
vita in cui vive sol la vita mia. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE DCE; B (*–ore*) e D (*–ire*) sono in consonanza; C (*–ice*) e D (*–ire*) sono in assonanza; ricca la rima "ardore": "splendore" (3, 6).

1-4. ■ SOVERCHIO: 'eccessivo'; per il sintagma in punta di verso cfr. son. 220, 9 «Quinci, com'uom, che per *soverchio affetto*». ■ FORMAR: sempre con signicato di 'comporre poeticamente' cfr. sest. 94, 6 «M'insegnasti a *formar* le prime note» e canz. 154, 5 «qui *formar* mi convien più vivi carmi». ■ CARO ARDORE: la donna amata, ma forse anche la passione amorosa.
5-8. ■ MIO SOMMO DILETTO: anche nel son. 33, 6 «e 'n fuga volto *il mio sommo diletto*» e son. 46, 13 «darà di star col *mio sommo diletto*».
9-11. ■ ALTA RADICE: per il sintagma cfr. B. Tasso *Amori* I 37, 1 «Se de l'amaro mio *l'alta radice*» e I 97, 1 «Fondulo, se d'amor *l'alta radice*». ■ CHE CHIARO…VI SIA: ovvero che la donna sia a conoscenza dell'ardore e della gioia del poeta.
12-14. ■ SENTO…DIRE: il poeta vive un'emozione di tale intensità da essere difficilmente definibile a parole. ■ NON SO CHE: per l'espressione, dai toni proverbiali, cfr. anche son. 58, 3 «e pose *un non so che* sì dolce in voi». ■ VITA: la donna è detta essere la vita del poeta, che ha senso solo in virtù dell'esistenza dell'amata.

51. [c. 14*v*]

Il sonetto, che vuole essere di lode, è di fatto una riflessione metapoetica circa la liceità di servirsi dell'aggettivo possessivo in relazione alla donna amata. L'interesse del testo, dunque, si riconosce nella presenza di un doppio *incipit*: il primo è interrotto a causa dell'insorgere del dubbio (vv. 1-4), il secondo è invece dettato direttamente da Amore (vv. 6-8). Se è incerta la leggittimità di chiamarla *mia*, viceversa il poeta può senz'altro essere detto *suo*, perché a lei si

affida completamente. La "letterarietà metapoetica" del testo è rimarcata da una precisa rete lessicale (*il canto*, v. 2; *mi detta*, v. 6; *la lingua…narrar impara*, vv. 9-11). La volontà di scrittura poetica è ribadita anche dal riproporsi della medesima espressione: «io ben *volea dir* mia» (v. 1); «che quel, ch'io *dir vorrei vero* non sia» (v. 4); «poscia invece di quel, ch'io *dir volia*» (v. 5) e «perché mia col ver *dirvi* non possa» (v. 12).
Il sonetto non è databile.

O cara donna – io ben volea dir mia
per far conforme a la mia voglia il canto
ma poi m'affreno e ne sospiro in quanto
che quel, ch'io dir vorrei, vero non sia. 4

Poscia invece di quel, ch'io dir volia,
Amor mi detta: «O cara e dolce tanto,
che m'è soave il sospirar e 'l pianto
e per voi lieve ogn'aspra pena e ria». 8

Così la lingua dal desir commossa,
per esprimer di voi quel ch'io più brami
vostre doti del ciel narrar impara; 11

né, perché mia col ver dirvi non possa,
vien però ch'io non vostro esser mi chiami,
o voi per questo a me siate men cara. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE CDE; B (*–anto*), D (*–ami*) ed E (*–ara*) condividono la tonica in *–a*.

1-4. ■ O CARA DONNA: l'attacco del sonetto si interrompe bruscamente e ha inizio una riflessione metapoetica. ■ MIA: il poeta vorrebbe poter definire la donna *mia*, ma è consapevole di nutrire un sentimento non ricambiato e si interroga sulla liceità di servirsi del possessivo. ■ FAR CONFORME…AFFRENO: si noti la disseminazione fonica della fricativa. ■ O CARA DONNA: ripreso poi anche nel nuovo *incipit* del v. 6 «*O cara* e dolce tanto»; per il vocativo cfr. B. Tasso *Amori* II 102, 19 «deh rivolgete, *o cara Donna*, il core». ■ CANTO: la poesia stessa. ■ DIR VORREI: si noti il chiasmo rispetto al v. 1 «volea dir» e l'allitterazione «Vorrei Vero».
5-8. ■ DI QUEL…VOLIA: da ricondurre al v. 1 «O cara donna, *io* ben *volea dir* mia» e v. 4 «che *quel, ch'io dir vorrei* vero non sia». ■ MI DETTA: Amore è introdotto come musa ispiratrice del componimento poetico; per l'immagine già Bembo *Stanza* 29, 8 «*Amor mi detta*…». ■ SOAVE….RIA: da ricondurre all'ossimorica condizione d'amore.
9-11. ■ LINGUA…IMPARA: si noti la pronuciata iperbole. ■ DOTI DEL CIEL: le qualità della donna sono divine.
12-14. ■ MIA COL VER DIRVI: riprende il v. 4 «che quel, ch'io *dir* vorrei, *vero* non sia». ■ MEN CARA: si noti la circolarità rispetto all'attacco del sonetto.

52. [c. 15*r*]

Sonetto sul rapporto tra amore terreno e spirituale. Di qualche interesse è l'inusuale schema alternato delle quartine.
Il sonetto non è databile.

Se noi di tanto amore Amor congiunge
e tien la mia con la vostr'alma unita,
ben è grave il destin che ne disgiunge
che non stia presso l'una a l'altra vita. 4

Ma se quando il mortal nostro è più lunge
l'anima vola ove il desio la invita,
vano dolor di fral cosa ne punge
se la parte miglior può darne aita. 8

Però viviam come si vive in cielo,
ché senza cura di terreno obbietto
s'appagan l'alme di lor santo zelo. 11

E invece qui del desiato aspetto,
che lontan ne contende il mortal velo,
scriva la mano e dia pace e diletto. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABAB ABAB CDC DCD; C (*–elo*) e D (*–etto*) sono in assonanza; ricca la rima "congiunge": "disgiunge" (1, 3); inclusiva la rima "invita": "vita" (4, 6).

1-4. ■ AMORE AMOR: si noti l'equivoco gioco etimologico; il secondo *Amor* si riferisce a Cupido. ■ SE: si noti la la presenza della tripilice ipotetica (vv. 1, 5 e 8).
5-8. ■ MORTAL: il corpo. ■ ANIMA VOLA: da ricondurre alla morte. ■ OVE: verso il cielo. ■ FRAL COSA: il corpo. ■ PARTE MIGLIOR: l'anima.
9-11. ■ VIVIAM….VIVE: si noti la figura etimologica. SENZA CURA: senza preoccupazione. ■ SANTO ZELO: per l'uso cfr. canz. 143*,* 7 «d'umile e *santo zelo* (: cielo: velo)»; B. Tasso *Amori* V 128, 7-8 «che ne circonda i cori, e pien di *zelo* / *santo*, di gir lassù n'apri il sentiero» e I 173, 8 «ch'(oh pur!) m' infiammi del suo *santo zelo*».
12-14. ■ QUI: sulla terra. ■ MORTAL VELO: corpo. ■ PACE E DILETTO: cfr. Della Casa *Rime* 86, 14 «…in ciel *pace et diletto*».

53. [c. 15*r*]

Sonetto tra i più vistosamente petrarchisti dell'intera raccolta di rime di Molin. Il testo, costellato di tessere petrarchesche che attingono sia ai *Fragmenta* sia ai *Trionfi*, illustra gli effetti straordinari che l'arrivo della donna amata esercita sulla natura circostante, descritta secondo i dettami di un *locus amoenus*. Il paesaggio è delineato attraverso i quattro elementi naturali per eccellenza – la terra (i fiori e l'erba), l'acqua, l'aria e il fuoco (il sole) – ad intendere quanto l'intero universo partecipi dell'eccezionalità dell'amata. Il sonetto presenta una struttura correlativa in quanto ciascuno degli elementi nominati nella prima quartina ritorna nel corso del testo per compiere un omaggio amoroso di progressiva intensità. Infatti il prato rinvigorisce, l'acqua diventa più limpida, l'aria si accende di un fuoco d'amore e il sole, addirittura, si allontana perché sconfitto dalla luminosità della donna. Da un punto di vista formale si rilevano il marcato polisindeto dei vv. 1-2 e 6-8, insolito in Molin, e le numerose dittologie in punta di verso (ai vv. 1, 2, 7, 8, 14).
Il sonetto non è databile.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 75 n. 2.

Qual mostran meraviglia i fiori e l'erba
e l'acque e l'aura e 'l sol, se in poggio o in riva
donna sen va come terrestre diva
scorta da compagnia d'onor superba 4

ché visibilemente allor s'aderba,
e fiorisce ogni loco ov'ella arriva,
e l'onda al suo apparir più chiara e viva
nel suo liquido umor la stampa e serba, 8

l'aura, ch'intorno a lei soave siede,
s'accende d'amoroso e dolce foco,
ch'infiamma altrui dove spirando riede. 11

Ma 'l sol, che vinto alla sua luce cede,
move per gir più pronto ad altro loco
dove lume sì bel non s'apre o vede. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC CDC; A (*-erba*) e C (*-ede*) condividono la tonica in *–e*; inclusive le rime "erba: superba" (1, 4) e "riva": "arriva" (2, 6); derivativa la rima "erba": "aderba" (1, 5). Per la sequenza rimica "erba": "superba": "serba" cfr. *Rvf* 58 (9, 12, 14); 121 (5, 6, 7); 145 (1, 4, 5).

1-4. ■ I FIORI E L'ERBA: per la vicinanza di termini cfr. son. 133, 2 «*L'aura* [= v. 2] soave e *l'acqua* fresca e viva, / che dolce spira e *l'erbe* impingua e i *fiori* / [...] / quant'uom mai vide in altra *piaggia o riva*»; son. 213, 3 «perché guardassi *l'erbe*, i frutti, e i *fiori*». È forte la memoria di *Rvf* 121, 5 «...in mezzo i *fiori* e *l'erba* (: superba)»; 126, 7 «*herba et fior'* che la gonna»; 239, 31 «Ridon or per le piagge *herbette et fiori*»; 265, 5 «ché quando nasce e mor *fior*, *herba*...». ■ L'ACQUE: la presenza acquatica soddisfa il canone del *locus amoenus*; in contesto simile cfr. son. 69, 10-11 «neppur *l'aura* [= v. 2] s'udia per tal diletto / mover le frondi o suon alcun de *l'acque*», ma già *Rvf* 126, 1 «Chiare, fresche et dolci *acque*». ■ L'AURA: è ineludibile l'eco del *senhal* petrarchesco; per altre attestazioni in Molin, oltre agli esempi citati *supra*, cfr. son. 56, 3 «e *l'aura* del desio che l'alma apprende». Per significativi precedenti petrarcheschi cfr. soprattutto *Rvf* 194, 196, 197, 198, 239, 246. In particolare per la vicinanza di termini cfr. *Rvf* 198, 1 «*L'aura* soave al *sole*...». ■ POGGIO: 'monte'; per l'associazione a un corso d'acqua già *Rvf* 28, 108 e 30, 6 «...*in poggio o'n riva*». ■ RIVA: 'riva del fiume"; sempre in idillio agreste anche nel son. 69, 2. ■ SEN VA: la donna colta nel mentre di una passeggiata è tratto distintivo della tradizione stilnovista. Forse eco di *VN* XIV, 5 «Ella *si va*, sentendosi laudare». ■ TERRESTRE DIVA: per l'incedere divino di Laura e i modelli petrarcheschi cfr. *Rvf* 90, 9-10 «Non era l'andar suo cosa mortale / ma d'angelica forma...»; 157, 7 «...se *mortal donna* o *diva*». In contesto simile in Molin cfr. son. 32, 3 «seguir quest'alma mia *terrestre Dea*» e canz. 178, 25 «qual *mortal dea di donne in compagnia*». ■ SCORTA: 'accompagnata'; nella tradizione stilnovista la donna angelo è sempre affiancata da un gruppo femminile.
5-8. ■ ADERBA: 'inerba', riferito al coprirsi d'erba di un terreno che prima ne era scarso; *hapax* in Molin e senza precedenti in Dante e Petrarca. Si noti la disposizione chiastica nell'apparizione degli elementi: «i fiori e l'erba» (v. 1) poi «'aderba / e fiorisce» (vv. 5-6). ■ L'ONDA: da ricondurre alle *acque* del v. 2. ■ CHIARA: 'limpida', attributo tradizionale riferito all'acqua di reminescenza petrarchesca (*Rvf* 129, 41; 164, 9; 312, 7; 323, 37). ■ VIVA: già in son. 133, 1 «L'aura soave e l'*acqua* fresca e *viva*». ■ LA STAMPA E SERBA: l'acqua riflette e trattiene l'immagine della donna che si specchia in lei. Simile idea, ma rovesciata, in Erasmo di Valvasone che nel sonetto *Mormoranti, famosi e freschi rivi* (: vivi : arrivi) chiede al fiume in cui si specchia di portare la sua immagine fino alla donna amata (Erasmo *Rime* 75).
9-11. ■ SOAVE: ambiguo se l'aggettivo è da riferirsi alla donna o all'aria. In un caso Molin lo riferisce all'aria: son. 133, 1 «*L'aura soave* e l'acqua fresca e viva», come già proposto ripetutamente da Petrarca (*Rvf* 198, 1; 227, 1-3; 246, 1; 279, 2; 286, 1; 323, 16) e poi da Bembo *Rime* 26, 13 «et *l'aura* intorno sì *soave* spiri» e 32, 2 1e *l'aura* in poppa con *soave* forza». ■ D'AMOROSO: riferito al fuoco cfr. *Rvf* 135, 66 «anchor non era *d'amoroso foco*». ■ DOLCE FOCO: per il sintagma cfr. son. 7, 1 «*Dolce mio foco,* in ch'io sfavillo e ardo», con memoria di *Rvf* 127, 79 «e le guancie ch'adorna un *dolce foco* (: loco)» e 203, 12 «...*dolce* mio *foco*»; Bembo *Rime* 28, 1 «...caro e *dolce foco* (: loco)» e Della Casa *Rime* 10, 6 «quando portai suo *dolce*

foco in seno» ■ RIEDE: 'ritorna'.
12-14. ■ ALLA SUA LUCE CEDE: il sole è sconfitto dalla luminosità della donna, motivo per cui si allontana verso luoghi altri, non raggiunti dal raggio della donna amata. ■ LUME: riferito alla donna.

54. [c. 15*v*]

Nel sonetto Molin pone a confronto l'arsura estiva con quella amorosa: la prima si placa grazie al refrigerio della brezza serale, mentre non esiste alcun sollievo per le mortali fiamme d'amore. In questa cornice, il poeta istaura un dialogo con il vento della sera, a cui chiede di informare l'amata della propria morte imminente. In questa prospettiva, la seconda terzina assume vagamente la fisionomia del congedo di molte canzoni amorose. Il dialogo con elementi naturali, sul modello bembiano, non è insolito nella produzione lirica di Molin (ad esempio si veda anche sest. 94). Di qualche interesse è il raccordo intertrofico tra le terzine, costruito su una dittologia verbale in inarcatura.
Il sonetto non è databile.

Ben puoi tu, dilettosa e soave ora,
quest'arsura del ciel che tanto offende
temprar col fiato tuo, ma non s'estende
tuo fresco in me che vivo in fiamma ogniora. 4

Sì gran foco m'avampa entro e di fora
che da te refrigerio alcun non prende,
e odo dir che voi fresc'aure accende
sovente Amor d'altrui bellezza ancora. 8

Né voi vostro spirar giova o consola
ma, s'hai d'un uom pietà misero e lasso,
qual me pur vedi a la mia donna or vola 11

e dille: «In una selva incolta e sola
langue il vostro fedel giunto a tal passo,
ch'ivi lasciandol voi Morte l'involа». 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC CDC; A (*–ora*) e C (*–ola*) sono in assonanza; D (*–asso*) inverte rispetto ad A e C l'ordine vocalico; inclusiva la rima "ora": "ogniora" e "consola": "sola" (9, 12) e derivativa la rima "vola": "involа" (11, 14).

1-4. ■ TU: l'arrivo della sera è capace di portare refrigerio dall'arsura del giorno, ma non dalla vampe d'amore. ■ ARSURA DEL CIEL: il calore delle giornate estive. ■ FIATO TUO: la brezza serale. ■ TUO FRESCO: la frescura della notte. ■ FIAMMA: le fiamme d'amore.
5-8. ■ GRAN FOCO: si noti la marcata connessione fra le quartine (v. 4 *fiamma* – v. 5 *gran foco*). ■ FRESC'AURE: da ricondurre a «suo fresco» (v. 4). ■ AVAMPA: per la vicinanza dei termini cfr. son. 8, 2-3 «e molte *fiamme* a pormi avinto in *foco* / preso *avampai* più volte, or molto or poco». ■ SOVENTE: 'subito dopo'. ■ ACCENDE: probabilmente in relazione al *locus amoenus*, che prevede secondo tradizione letteraria una dolce brezza fresca ed è parte essenziale dell'ambiente amoroso. ■ ALTRUI BELLEZZA: per la sola vicinanza lessicale cfr. Bembo *Rime* 13, 4 «*l'altrui bellezza* e 'l mio *foco* [= v. 5] maggiore».
9-11. ■ SPIRAR: riferito al vento serale. ■ MISERO E LASSO: aggettivi tipici dell'amante sofferente.
12-14. ■ SELVA INCOLTA E SOLA: è tradizionale il motivo dell'innamorato in un contesto naturale e solitario, determinato a fuggire il contatto con altri e a riversare nella natura, in un rapporto simpatetico, i propri sfoghi amorosi. ■ L'INVOLA: 'rapisce con destrezza'.

55. [c. 15*v*]

Il sonetto si rivolge ad un'amata interessata solo a sé stessa – come rimarcato anche dall'uso in polisindeto del pronome riflessivo *sé* (foneticamente anticipato dalla congiuzione con valore ipotetico del v. 1). Totalmente ostile al poeta, Molin la invita invece a mutare atteggiamento in quanto l'innamorato, in suo possesso, è ormai parte di lei e, secondo questo processo di identificazione dell'uno nell'altra, farebbe torto a sé stessa. Questa perorazione è comune alla lirica amorosa – ad es. in *Rvf* 51, 5-6 e *TC* III, 161-162, poi in BEMBO *Rime* 25, 35-38 – e trova ampio riscontro nel petrarchismo meridionale (ad esempio in ROTA *Rime* 13, 9-11).
Da un punto di vista sintattico-formale si notino la connessione interstrofica tra le quartine, laddove l'apodosi è posposta al v. 5, e l'insistenza lessicale dei vv. 9-12: «*Vostro* è 'l potere di *non amar* altrui: / ma già *vostro non* è, *né* possa avete, / d'oprar, ch'uom, che pur vuol, *non ami* vui. / Quel poi, che *v'ama*, *è vostro* e non dovete».
Il sonetto non è databile.

Se come donna, che vagheggia e mira
in sé raccolta ogni bellezza intera
e a sé cara e di sé stessa altera
occhio ad uom che la guardi unqua non gira, 4

ven' gite, chi per voi langue e sospira
vana mercede a le sue fiamme spera,
e via più ancor ch'a la fronte severa
par ch'ognun, che v'inchini, abbiate in ira. 8

Vostro è 'l potere di non amar altrui
ma già vostro non è, né possa avete,
d'oprar ch'uom che pur vuol non ami vui. 11

Quel poi che v'ama è vostro e non dovete,
se non odiate voi, disdegnar lui
e torli quel ch'a voi tor non potete. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–ira*) e B (*–era*) sono in consonanza; inclusiva la rima "sospira": "ira" (5, 8); ricche le rime "intera": "altera" (2, 3) e "avete": "dovete" (10, 12).

1-4. ■ VAGHEGGIA: 'guarda con diletto'; per la dittologia verbale cfr. son. 225, 6 «verdeggi e *donna* ti *vagheggia e mira* (: gira: sospira)». ■ BELLEZZA INTERA: cfr. canz. 84, 17 «ch'ivi è l'essempio di *bellezza intera*». ■ OCCHIO…NON GIRA: la donna non ricambia lo sguardo degli uomini; per l'espressione cfr. anche son. 177, 10 «Veggal, ch'in atto amor qui *gli occhi gira*» e canz. 178, 26 «quando morte ver lei *gli occhi girando*».
5-8. ■ VEN'GITE: 've ne andate in giro'. ■ CHI PER VOI: l'innamorato poeta. ■ LANGUE E SOSPIRA: i verbi della sofferenza amorosa per eccellenza. ■ FIAMME: le fiamme d'amore. ■ FRONTE: lett. 'il volto'. ■ ABBIATE IN IRA: per l'espressione cfr. *Inf.* XI, 74 «…se Dio li *ha in ira*?» e *Purg.* V, 77 «…che *m'avea in ira*».
9-11. ■ VOSTRO È…NON È: si noti il chiasmo nella disposizione degli elementi. ■ POSSA: 'potere, forza'. ■ D'OPRAR: 'far si'. ■ VUI: variante ant. e poet. di 'voi', sicilianismo adottato in rima anche da poeti toscani e presente ripetutamente nella *Commedia*, *Vita Nova* e *Rime* di Dante, ma già in Giacomo da Lentini (*Rime* 30, 14) e Rinaldo d'Aquino (*Rime* 8, 21).
12-14. ■ QUEL: l'innamorato appartiene all'amata e, per non far torto a sé stessa, non deve essere disdegnarlo. ■ TORLI: 'togliergli'; si noti il poliptoto (*torli*…*tor*).

56. [c. 16*r*]

Il poeta gioisce del proprio amore anche se non ricambiato. Nel sonetto è centrale la vista, unico contatto concesso al poeta e che contribuisce a farlo innamorare sempre di più (v. 1 «in voi le luci giro»; v. 8 «miro»; v. 9 «rivedervi»).
Il sonetto non è databile.

Quante fiate in voi le luci giro,
tante Amor più di voi sempre m'accende,
e l'aura del desio, che l'alma apprende,
fuor n'esce poi conversa in un sospiro. 4

Né per ciò dà l'ardor punto respiro
ned ei, perché più m'arda, anco m'offende
che tanto piace e più vigor riprende
quanto più bella vi conosco e miro. 8

Così, di rivedervi ardente e vago,
corro al bel viso, ond'io ognor languisco,
e di dolci sospir me stesso appago. 11

Vivo senza mercede e non ardisco
sperar quel che più bramo e sol m'invago
d'amarvi e del mio amar meco gioisco. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–iro*) e D (*–isco*) sono in assonanza; ricche le rime "sospiro": "respiro" e "apprende": "riprende" (3, 7); derivativa la rima "vago": "invago" (9, 13).

1-4. ■ QUANTE FIATE: 'quante volte'; in posizione incipitaria cfr. *Rvf* 281, 1 «*Quante fiate*, al mio dolce ricetto» e rimandi. ■ LE LUCI: 'gli occhi'. ■ IN VOI…GIRO: 'rivolgo il mio sguardo su di voi'; per simile espressione in Molin cfr. son. 55, 5 «*occhio* ad uom che la guardi unqua non *gira*». ■ E L'AURA…SOSPIRO: manifestazione del suo desiderio è un sospiro.
5-8. ■ ARDOR: con sequenza etimologica *ardor*-m'*arda*-*ardente* (vv. 5, 6, 9) e strascico fonico in *ARDisco* (v. 12). ■ NED: 'né'. ■ EI: Amore.
9-11. ■ ARDENTE E VAGO: per la coppia aggettivale cfr. B. Tasso *Amori* V 59, 3 «qualor il raggio suo *vago et ardente*». ■ OGNOR: sempre. ■ DOLCI SOSPIR: sintagma già in *Inf.* V, 118, poi assunto da Petrarca (*Rvf* 171, 4) e Bembo (*Rime* 142, 55). Il sospiro è anticipato già al v. 4.
12-14. ■ VIVO…GIOISCO: la terzina conclusiva è costruita su una paratassi quadrimembre. ■ ARDISCO SPERAR: è marcata l'inarcatura. ■ INVAGO: forma ant. per 'invaga, far diventare desideroso'; per l'uso in Molin: son. 81, 11 «e ch'io *m'invago* de' miei propri mali». ■ M'INVAGO D'AMARVI: pronunciata l'inarcatura. ■ AMARVI…AMAR: si noti il poliptoto. ■ MECO GIOISCO: 'gioisco tra me e me'.

57. [c. 16*r*]

Il sonetto si ascrive alla tradizione della lirica petrosa e ne ripropone gli elementi essenziali a partire dal contrasto tra la passione ardente dell'innamorato e l'atteggiamento glaciale e insensibile della donna. Coerentemente con i prodromi danteschi e petrarcheschi, Molin ricorre ad una diffusa *gravitas* formale, proponendo per esempio crude consonanze e duplici protasi (vv. 3 e 5) con apodosi solo al v. 13 di modulo interrogativo. Le terzine presentano una marcata concentrazione di dittologie, di contenuto alternato ma equivalente: *ardendo e lacrimando*

(v. 9), *fredda e dura* (v. 12), *foco e pianto* (v. 14) e *t'agghiaccia e indura* (v. 14). Il componimento presenta contatti soprattutto con DELLA CASA *Rime* 43, 1-8: «*Vivo mio scoglio* e *selce alpestre* e *dura*, / le cui chiare faville il cor m'hanno *arso*; / *freddo* marmo d'amor, *di pietà scarso*, / vago quanto più po' formar *natura*; // aspra Colonna, il cui *bel sasso indura* / l'onda del pianto da questi occhi sparso: / ove repente ora è fuggita e sparso / tuo lume altero? E chi me 'l toglie e fura?». Oltre al contenuto evidentemente simile, fra i due sonetti è comune la presenza di un'interrogativa estesa su otto versi e la comune sequenza rimica in *-ura*, con rimanti perfettamente coincidenti. Infine, una postilla in inchiostro rosso del codice marciano It. IX, 494 (= 6297) [= T], sul margine sinistro rispetto al sonetto, riporta: «Del Mag.co M. Hier.o Molino alla sua don(n)a della famiglia Tagliapietra». La donna non è stata identificata.
Il sonetto non è databile.

TRADIZIONE TESTUALE: ms. T, c. 184*v*.
BIBLIOGRAFIA: GREGGIO 1894, I, p. 319.

Viva mia pietra, alpestre orrido scoglio,
in cui seme d'amor nulla s'apprende,
se l'umor, che da me continuo scende,
non segna in te pietà del mio cordoglio, 4

e se l'intenso tuo gelato orgoglio,
cinto dal foco mio, calor non prende
e pur fiamma da te tratta m'accende,
qual fine avrò, se non far come io soglio? 8

Struggermi sempre ardendo e lacrimando
e mostrar prova in me fuor di natura
che in tai contrari io non mi stempro amando 11

e te selce più ch'altra fredda e dura,
diversa sì ch'ogni sua forza oprando
foco e pianto d'amor t'agghiaccia e indura. 14

---

2 nulla s'apprende] frutto non rende T
9 lacrimando] lagrimando T
12 fredda et dura] et fredda et dura T

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*-ende*) e C (*-ando*) sono in consonanza; paronomastica la rima "scoglio": "soglio" (1, 8); inclusiva la rima "apprende": "prende" (2, 6); ricca la rima "lacrimando": "amando" (9, 11); derivativa la rima "dura": "indura" (12, 14). Si noti la prevalenza di rime consonantiche e che l'unica rima vocalica ha la sua tonica in *-u*, il più spiacevole tra i timbri vocalici.

1-4. ■ VIVA…SCOGLIO: si noti l'apposizione di apertura; il verso è marcatamente bipartito in due emistichi, composti da aggettivo + aggettivo + sostantivo sinonimico (*pietra/scoglio*). ■ VIVA MIA PIETRA: la donna è pari ad una pietra animata; il motivo si riconduce all'ampia tradizione lirica petrosa di matrice dantesca, ma con seguito in Petrarca (*Rvf* 23, 80; 50, 78 e 129, 51) e in Bembo (*Rime* 79, 8). L'espressione "vivum saxum" è però frequente già nella poesia latina (ad es. Virg. *Aen*. III 688; Ovidio, *Met*. V 317; VII 204; XIII 810; XIV 713). ■ ALPESTRE: 'di montagna'; associato alla *pietra* anche in *Rvf* 25, 13 e 52, 4 e *TC* II, 179. Simile espressione in Della Casa *Rime* 41, 13 «…come *alpestra selce* [= v. 12]». ■ SCOGLIO: associato ad *orrido* anche nel son. 20, 4 «come al ferir de l'onde *orrido scoglio*», ma è simile in Bembo *Rime* 121, 2 «…e 'l *sasso orrido* serra». ■ IN CUI SEME…NON S'APPRENDE: perché la donna, fredda e mineralizzata, è incapace di amare. ■ UMOR: le lacrime; simile in *Rvf* 216, 5; 288, 6 e 366, 111-112. ■ CORDOGLIO: la sofferenza amorosa; per la vicinanza di termini in Molin cfr. canz. 178, 73-75 «Ciascun si rese e vinto / resto de la *pietate* e per *cordoglio* / saria converso in *scoglio*».

5-8. ■ GELATO: 'glaciale'; per la vicinanza di termini cfr. B. Tasso *Amori* I 129, 1 «Se dall'*orgoglio* del *gelato* verno». ■ ORGOGLIO: riferito alla donna amata anche nei sonetti son. 20, 1 «Se sospirando il vostro fero *orgoglio»;* son. 68, 1 «Amor, Fortuna e 'l vostro fero *orgoglio*» e son. 73, 2 «ch'ador allor mi vien dal vostro *orgoglio* (: cordoglio)». ■ CINTO…CALOR: immagine simile a son. 8, 5 «Ben mi *cinse* legame e *calor* presi». ■ SOGLIO: 'ho l'abitudine'.
9-11. ■ STRUGGERMI…ARDENDO: cfr. *Rvf* 18, 4 «che *m'arde* et *strugge* dentro…»; 112, 3 «*ardomi* et *struggo*…»; 194, 14 «ché da lunge mi *struggo* et da presso *ardo*» e 330, 8 «…ond'io mi *struggo* et *ardo*?». ■ LACRIMANDO: 'piangendo', da ricondurre ai vv. 3-4. ■ CONTRARI: riferito al topico ossimoro d'amore, ma anche al contrasto tra le fiamme amorose e l'acqua delle lacrime del v. 9.
12-14. ■ SELCE: pietra; così anche in *Rvf* 23, 138 e 197, 6; Bembo *Rime* 80, 5; Della Casa *Rime* 24, 7 e 46, 66. ■ PIÙ CH'ALTRA: la donna è detta essere ancora più glaciale e inscalfibile dell'altra. ■ FREDDA E DURA: anticipa la dittologia verbale conclusiva (v. 14 «agghiaccia e indura»). ■ FOCO E PIANTO: queste manifestazioni d'amore hanno l'effetto, contro natura, di indurire ulteriormente la donna. ■ AGGHIACCIA E INDURA: per espressione simile cfr. canz. 87, 42 «trista *s'agghiaccia e impetra*»; Bembo *Rime* 86, 14 «di tai, che m'arde, strugge, [= v. 9] *agghiaccia e 'ndura*». Non si esclude una memoria petrarchesca di *Rvf* 66, 29 «et nel bel petto l'*indurato ghiaccio*».

58. [c. 16*v*]

Sonetto in lode dell'amata. Il testo propone l'associazione tra la donna e un piatto ricco di ingredienti, particolarmente saporito da gustare. La metafora porta con sé una vena erotico-maliziosa e, suggerisce Taddeo, il componimento consiste in una «laude della donna trasferita nella letizia gastronomica veneziana» (cit. da TADDEO 1974, p. 79 n. 10).
Il sonetto non è databile.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 79 n. 10.

Sì largamente in voi, Donna, comparte
Natura il bel di tutti i pregi suoi,
e pose un non so che sì dolce in voi
che distinguer nol puote ingegno od arte. 4

Come di molti cibi a parte a parte
eletti un cibo tal si forma poi,
che di quanto più 'l gusto alletta in noi,
non si sa qual di lor più v'abbia parte, 8

così fece ella in voi nova mistura
di ciò che 'n donna più si brama e prezza
sì ch'altri d'insegnarla invan procura, 11

e chi pur dar ne vol qualche contezza
può dir ch'Amor non ha sotto sua cura
condimento più bel, di più dolcezza. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusive le rime "comparte": "arte" e "procura": "cura" (11, 13); equivoca la rima "parte": "parte" (5, 8).

1-4. ■ COMPARTE: 'condivide, distribuisce'; per la medesima immagine cfr. Della Casa *Rime* 85, 9 «Quanto ha di vago il cielo in lei *comparte*». ■ IL BEL…SUOI: il meglio delle bellezze naturali. ■ UN NON SO CHE: anche nel son. 50, 12 «Che io sento *un non so che*, ch'uom non po' dire» e rimandi. ■

DISTINGUER: ‘intendere, capire’. ■ INGEGNO OD ARTE: cfr. Dante *Rime* 4, 1 «Savere e cortesia, *ingegno ed arte* (: parte: parte)» e *Rvf* 308, 14 «ivi manca l’ardir, *l’ingegno e l’arte* (: parte).
5-8. ■ A PARTE A PARTE: ‘presi separatamente, singolarmente’; per l’espressione petrarchesca (*Rvf* 18, 4; 151, 13; 214, 16), ma con significato differente, in Molin cfr. son. 13, 2 «e dentro mi consuma *a parte a parte*», son. 46, 3 «e i crin t’ungi e la barba *a parte a parte*» e capit. 129, 2 «cantar l’alma bellezza *a parte a parte*». ■ ELETTI: ‘scelti, preferiti’. ■ CIBI…CIBO: per l’associazione tra la donna amata e un cibo da gustare cfr. anche son. 49, 5 «Io d’un *cibo* d’amor non men bramato». L’idea è condivisa anche da P. Gradenigo nella canzonetta *Tra le perle, e i rubini*, 9 «Cibo pregiato, e caro» (P. Gradenigo *Rime*, c. 27*v*). ■ NON SI…PARTE: di fronte a un succulento piatto è difficile stabilire quale ingrediente sia migliore degli altri.
9-11. ■ ELLA: la Natura. ■ FECE…MISTURA: la natura mescolò insieme il meglio delle qualità possibili di una donna per ottenere il risultato migliore, la donna amata dal poeta. Intorno a questa stessa idea è costruito anche il sonetto *Volse adoprar il suo poter Natura* di Pietro Gradenigo (P. Gradenigo *Rime*, c. 36*v*). ■ PREZZA: ‘apprezza’; per l’uso cfr. anche son. 206, 5 «chi ti possede e non ti *gusta* e *prezza*». ■ PROCURA: ‘cerca’.
12-14. ■ CONTEZZA: duecentismo lessicale per ‘notizia, informazione’; Guittone *Canz.* 29, 185 e *Sonetti* 70, 8 e 151, 12; B. Tasso *Amori* II 102, 276. Il termine si attesta anche in *Purg.* XX 29 e XXIV 36. ■ SOTTO SUA CURA: ‘sotto il suo controllo’. ■ CONDIMENTO: prosegue la metafora culinaria. ■ PIÙ BEL, DI PIÙ DOLCEZZA: da ricondurre ai vv. 2-3 «Natura il *bel* di tutti i pregi suoi / e pose un non so che sì *dolce* in voi».

59. [c. 16*v*]

Il sonetto si rivolge alla propria memoria, in apostrofe al v. 1, dolorosa perché costringe il poeta a prendere consapevolezza non tanto della perdita della donna amata quanto della sfumata giovinezza. Oltre a ribadire la felicità perduta, l’affiorare del ricordo illude crudelmente di poter riappropriarsi di una memoria che è invece inafferrabile. Il tema della memoria congiunto all’innamoramento è frequente nella produzione lirica di Molin, talvolta declinato in termini negativi, come nel sonetto in questione, talvolta in termini positivi, laddove il ricordo supporta o compensa il dolore della lontananza dall’amata (per un approfondimento sul tema cfr. cap. V. 1. 5 *L’amore senile*, pp. 166-168. Da un punto di vista stilistico si osservi l’enfasi dettata dall’interiezione in posizione incipitaria, dalla ridondanza sintattica del v. 3, dalla doppia interrogativa (vv. 1-4 e 9-11) alle quali non seguono risposte. Infine, si noti la presenza di sole rime consonantiche aspre nelle terzine, in coincidenza con l’intensificarsi del dolore per un ricordo doloroso nella sua non concretezza.
Il sonetto non è databile.

TRADIZIONE TESTUALE: RUBBI 1788, p. 91.
BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, pp. 87-88.

Ahi, memoria crudel, come m’ancidi
col rimembrar a la mia passata vita!
S’ogni mio ben, s’ogni mia gioia è ita,
tu perché ancor da me non ti dividi? 4

Quanto, poi che non è chi ce n’affidi,
fora per lo miglior cosa gradita
mai non aver che poi sparta o rapita
non ci dannasse a pianti eterni e gridi; 8

ma se ricordo mai tempo non toglie

di vero amor, che più lasso n'avanza,
che per men duol seguir le nostre doglie? 11

Strano rimedio, iniqua rimembranza,
poi che in te nutri l'amorose voglie
e n'ardi d'un desio fuor di speranza! 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-idi*) e B (*-ita*) condividono la tonica in *–i*; inclusiva la rima "vita": "ita" (2, 3); ricca la rima "rimembranza": "speranza" (12, 14).

1-4. ■ MEMORIA CRUDEL: per lo stesso concetto cfr. canz. 142, 27-31 «O *vita* [= v. 2] dolce e cara, / s'a noi cotanto piaci / perché si tosto sgombri, e sol ne lasci / con la *memoria amara* / de' tuoi piacer fugaci?». ■ PASSATA VITA: per il concetto cfr. canz. 142, 20-23. Il sintagma si attesta poi anche in Magno *Rime* 87, 15 «tutto il martir de la *passata vita*». ■ OGNI MIO BEN…GIOIA: con uguale accostamento in B. Tasso *Amori* V 187, 34 «con seco *ogni mia gioia, ogni* diletto». ■ ITA: 'andata'.
5-8. ■ FORA: forma ant. e poet. per 'sarebbe'. ■ MIGLIOR COSA…RAPITA: la cosa migliore sarebbe non ricordare ciò che è andato perduto. ■ SPARTA: forma ant. e lett. per 'sparsa'. ■ DANNASSE…GRIDI: il ricordo di ciò che si è perduto comporta solo ulteriore sofferenza.
9-11. ■ SE…NON TOGLIE: se è impossibile non ricordarsi di un grande amore. ■ RICORDO: per la memoria dolorosa dell'amata cfr. son. 21, 8 «per la memoria di sì bel dolore?» e son. 28, 4 «la memoria di lor, mio caro pegno». ■ VERO AMOR: cfr. ball. 92, 35 «*Vero amor*, vera fe' me sempre resse» e son. 188, 13 «*vero amor*, che la sù ti faccia scorta». ■ CHE…NOSTRE DOGLIE?: 'non ci resta che assecondare il nostro dolore?».
12-14. ■ RIMEDIO: riferito al ricordo. ■ INIQUA: 'ingiusta'. ■ RIMEMBRANZA: per l'uso in Molin cfr. ball. 93, 94 «o dì felice, o cara *rimembranza*»; canz. 179, 75 «con questa *rimembranza*?» e canz. 195, 93 «con dolce *rimembranza*». ■ AMOROSE VOGLIE: per il sintagma in clausola cfr. canz. 87, 54 «mentre in lei *crescon l'amorose voglie*» e canz. 178, 4 «O chi sia mai, ch'a *l'amorose voglie*». ■ DESIO…SPERANZA: simile anche in *Inf.* IV, 42 «che *sanza speme* vivemo in *disio*», *Rvf* 73, 78 «et vivo del *desir fuor di speranza*» e poi in B. Tasso *Amori* I 103, 37 «né mai visse *desio senza speranza* (: rimembranza)».

60. [c. 17*r*]

La sofferenza amorosa è pretesto per avanzare alcune ipotesi su come raggiungere la reale felicità. I possibili rimedi si dispongono quasi a *climax*: affidarsi alla memoria di un passato felice (vv. 1-4); riflettere sulla vanità dell'esistenza umana (vv. 5-8); comparare le proprie sfortune con le disgrazie altrui (vv. 9-11) e, infine, perseguire un'atarassia che renda l'io immune da qualunque tipo di passione (vv. 12-14). Il fulcro del testo, dunque, non corrisponde nello strazio d'amore, ma nelle strategie da adottare per affrontarlo. Di ispirazione forse oraziana (*Satira* VI, vol. II), vale la pena ricordare anche il sonetto *In picciol quadro umili e basse mure* di Jacopo Marmitta (MARMITTA *Rime*, p. 127), dove anche il poeta riconosce nella semplicità la via per una vita felice.
Il sonetto non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: DI MONTE 1580c, pp. 16-17.

Soffri, cor doloroso, e i martiri tuoi
co' passati piacer tempra e compensa.
Questo è il rimedio d'ogni doglia intensa
ché così parte il mondo i frutti suoi. 4

E se stella fatal chiara per noi

s'aperse un tempo, e or nube atra e densa
l'adombra, meco ti ristringi e pensa
ch'ogni nostr'opra un fin termina poi. 8

Nulla val contra il ciel forza od inganno,
e chi vol consolar sua vita trista
miri l'esempio di maggior affanno. 11

Saggio è colui che va con l'alma a vista
e, sospettando il suo futuro danno,
poco per gioia o duol ride o s'attrista. 14

---

1 martiri] martir Di Monte 1580c

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusiva la rima "compensa": "pensa" (2, 7) e derivativa la rima "trista": "attrista" (10, 14).

1-4. ■ COR DOLOROSO: 'dolorante'; cfr. *Rvf* 293, 10 «pur di sfogare *il doloroso cuore*». ■ RIMEDIO: il rimedio al dolore d'amore è il ricordo delle gioie passate. ■ MONDO: cioè la Natura. ■ PARTE: 'ripartisce, distribuisce'.
5-8. ■ STELLA FATAL CHIARA: inteso come 'un destino favorevole'; in Molin cfr. anche son. 2, 1 «*Ferma stella fatal* m'addusse il giorno». ■ NUBE ATRA E DENSA: in opposizione alla luminosità della stella; qui ad intendere il rovesciamento della propria condizione. ■ TI RISTRINGI: 'avvicinati, rannicchiati'; per l'uso ant. e lett. cfr. *Inf.* XXXIV, 8-9 «poi per lo vento mi *ristrinsi* retro / al duca mio…». ■ CH'OGNI…POI: tutto è destinato a finire.
9-11. ■ CONTRA IL CIEL: né la forza fisica né l'astuzia possono sconfiggere le leggi della natura; cfr. anche son. 165, 2 «se *nulla contra il ciel* può darne aita». ■ VITA TRISTA: per l'uso del sintagma cfr. anche *Rvf* 23, 85 e 270, 108 e Bembo *Rime* 10, 11. ■ MIRI…AFFANNO: quasi con un effetto di catarsi, osservare le disgrazie altrui può essere un modo per ridimensionare le proprie.
12-14. ■ A VISTA: 'sotto controllo, sotto vigilanza'. ■ SOSPETTANDO…DANNO: consapevole dei limiti della propria esistenza e della sofferenza che la vita porta con sé. ■ POCO…S'ATTRISTA: sembra riconoscibile il concetto filosofico dell'atarassia che prevede la liberazione dell'anima dalle passioni (siano esse positive o negative) come unico modo per raggiungere la reale felicità. L'imperturbabilità del saggio trova riscontro in scritti filosofici di tradizione classica (Seneca, Marco Aurelio e Epitetto), ma è assai rara a trovarsi nella produzione lirica petrarchista.

61. [c. 17*r*]

È tradizionale la richiesta alla donna di manifestare pietà per l'innamorato, sul punto di morte per averla amata con troppo ardore. Tuttavia nemmeno l'eventuale decesso del poeta sarebbe davvero in grado di appagare la donna, contraddittoria nei suoi crudeli desideri. Da un punto di vista formale non si rilevano elementi di interesse stilistico, se non la pronunciata connessione interstrofica fra le quartine e la prima terzina, che costituiscono un unico periodo sintattico.
Il sonetto non è databile.

Se la pietà di me, Donna, pur vinse
vostra durezza un dì dopo tant'anni,
che 'n mercè parte de' miei lunghi affanni
con sì dolce atto a mio favor vi spinse, 4

oprate che 'l piacer ch'allor mi strinse,
e benedir mi fe' tutti i miei danni,
or languendo a perir non mi condanni
con la brama maggior, ch'indi il cor cinse, 8

che tanta fiamma mi s'aventa al seno,
da la speranza a me promessa allora,
ch'io non ho con l'ardor misura o freno. 11

Né crudel vi dirò, né falsa ancora,
ché mi deste a gustar dolce veleno,
perché deluso in desïando io mora. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusive le rime "anni": "affanni" (2, 3) e "danni": "condanni" (6, 7).

1-4. ■ LUNGHI AFFANNI: costrutto petrarchista da *Rvf* 254, 10 «…e *i lunghi affanni* (: danni : anni)» e Bembo *Rime* 50, 3 «e la cagion di così *lunghi affanni* (: anni: danni)». ■ DOLCE ATTO: anche nel madr. 114, 4 «e ver me mosse in *dolci atti* scherzando».
5-8. ■ OPRATE: 'fate sì'. ■ MI STRINSE: da ricondurre al 'laccio d'Amore'. ■ MIEI DANNI: le sofferenze amorose.
9-11. ■ SENO: 'petto'.
12-14. ■ DOLCE VELENO: per l'uso cfr. *Rvf* 207, 84 «che di *dolce veleno* il cor trabocchi». ■ DELUSO: da ricondurre alla falsa speranza illusoria della donna. ■ IN DESIANDO IO MORA: per il concetto cfr. *Rvf* 163, 13 «pur che ben *desïando* i' mi consume».

62. [c. 17*v*]

Sonetto in lode della donna amata, costruito intorno all'evocazione del celebre episodio mitologico della contesa di Paride. L'io lirico è convinto che se, ad oggi, Paride potesse esprimere di nuovo una preferenza sceglierebbe la donna amata dal poeta perché di bellezza superiore alle altre dee in gara. Il tema vanta un ipotesto di matrice elegiaca (PROPERZIO *Elegie* II 2), ma conosce una probabile mediazione bembiana: «Se stata foste voi nel colle Ideo / tra le Dive, che Pari a mirar ebbe, / Venere gita lieta non sarebbe del pregio, per cui Troia arse e cadeo» (BEMBO *Rime* 133, 1-4). Un soggetto analogo è affrontato, negli stessi anni, per esempio nel sonetto *La bella Greca, onde 'l pastor Ideo* di Giovanni Della Casa (*Rime* 36), nel sonetto *Né la madre, onde nacque il picciol Dio* di Domenico Venier (*Rime* 160), nel sonetto *Lasso, voi sete le tre Dive, quelle* di Girolamo Fenarolo (*Rime*, cc. 3*v*-4*r*), nel sonetto *S'el Pastor a cui fu nel colle dato* di Pietro Gradenigo (*Rime*, c. 14*v*) e il medesimo richiamo mitologico conclude anche il sonetto *Dal chiaro sangue et dal tranquilli ciglio* di Bernardo Cappello (*Rime* 78, 12-14).
Il sonetto non è databile.

In qual forma più vaga, in qual maniera
gradir vi può chi vi contempla e vede,
dir nol saprei, ch'ogni vostro atto eccede
le meraviglie d'ogni grazia intera. 4

E se la fama poetando è vera,
che de l'alta contesa a noi fa fede
de le tre dive, onde il pregio si diede,

ch’a Troia fe’ vedere l’ultima sera, 8

certo a gli omeri, al fianco e ne l’aspetto
non ebber tutte ad un grazie, né modi
più che voi vaghi od a mirar più cari. 11

E se ’l pastor qui ritornasse eletto,
per distinguer tra noi gli onor più rari,
vostre tutte sarian le prime lodi. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE CED; A (*–era*) ed E (*–ari*) sono in consonanza; B (*–ede*) e D (*–odi*) sono in consonanza; A, B e C (*–etto*) condividono la tonica in *–e*.

1-4. ■ FORMA: ‘aspetto’. ■ ATTO: ‘gesto’.
5-8. ■ VERA: ‘veritiera’. ■ CONTESA: allusione alla cosiddetta ‘contesa di Paride’ (raccontata in *Iliade* XXIV 25-30; Ovidio, *Heroides* XVI, 71ss., 149–152 e 5.36s.). Il racconto narra che Zeus, in occasione di un banchetto in onore del matrimonio di Peleo e Teti (genitori di Achille), si dimenticò di invitare Eris, la dea della discordia, che si vendicò portando una mela d’oro destinata alla più bella tra le dee. Si insinuò così una contesa tra Era, Atena e Afrodite, risolta da Paride, il più bello fra i mortali, a favore di Afrodite. ■ TRE DIVE: anche in P. Gradenigo sonetto *Sel Pastor a cui fu nel colle dato,* 2 «mirar ignudo *le tre Dive* belle» (P. Gradenigo *Rime*, c. 14*v*) e Della Casa *Rime* 36, 12-13 «da voi, giudice lui, vinta sarebbe, / che *le tre dive* (o sé beato allora!)». ■ FA FEDE: ‘fa testimonianza’. ■ A TROIA…ULTIMA SERA: la distruzione di Troia. Secondo l’episodio mitologico, infatti, Atena promise a Paride che lo avrebbe reso sapiente e invincibile militarmente; Era gli avrebbe concesso ricchezza e fama; Afrodite, invece, gli promise l’amore della donna più bella del mondo. Il giovane concesse la mela ad Afrodite, che lo aiutò nel rapimento di Elena a Menelao, causa scatenante della guerra di Troia.
9-11. ■ CERTO: ‘certamente’. ■ OMERI: le ossa del braccio (per l’uso anche canz. 85, 23), ma non si esclude una voluta memoria fonica equivoca di Omero. ■ GRAZIE: già *grazia* (v. 4). ■ MODI: forse corrispettivo di *atto* (v. 3). ■ VAGHI: già *vaga* (v. 1). ■ MIRAR: l’azione della vista è centrale anche al v. 2 («contempla e vede»).
12-14. ■ PASTOR: Paride; questi, in seguito ad una rovinosa profezia, fu abbandonato neonato sui monti in balia delle fiere. Fu salvato da un pastore e cresciuto da questo come un figlio. Così identificato da Petrarca anche *TC* I 135-136. ■ QUI: sulla Terra.

63. [c. 17*v*]

Tradizionale sonetto dedicato al fuoco d’amore. Si noti la connessione “*capfinidas*” tra i vv. 4-5. Il sonetto non è databile.

Dolce foco d’amor, che chiaro e lento
col piacer passa e giù discende al core,
desta in me voglie di cotal valore
che nulla insino a qui d’amar mi pento.
4

Amor, la tua virtù, per quel ch’io sento,
fa qual tepido sol toccando un fiore
ch’avviva lui ma da l’estivo ardore,
se nol difende umor, vien secco e spento. 8

Ond’io ne prego te, Signor cortese,
che se ’l tuo raggio assai scalda e m’alluma

più vive faci in me non siano spese; 11

ch'oltra quel, ch'altri in ciò biasmar costuma,
soffrir più non potrei gran fiamme accese,
ché 'l parco giova e 'l troppo amor consuma. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–ento*) e C (*–ese*) condividono la tonica in *–e*; inclusiva la rima "pento":"spento" (4, 8).

1-4. ■ DOLCE FOCO: sintagma di tradizione petrarchista (*Rvf* 127,79 e Bembo *Rime* 28, 1). In posizione incipitaria cfr. son. 7, 1 «*Dolce* mio *foco*, in ch'io sfavillo e ardo» e ball. 92, 1 «Coppia gentil, ch'un *dolce foco* accese». ■ AMOR: in perfetta circolarità, il termine è ripreso al v. 14. ■ VALORE: 'intensità'.
5-8. ■ TEPIDO: 'tiepido'; sempre riferito ad un fiore in son. 218, 12-14 «Or, qual fior, che si secchi, a cui riparo / face umor, che l'aviva, a l'alme Muse / torna, e poggia la su più, che mai chiaro». ■ SOL: il termine chiave è inserito in una precisa rete lessicale: «ardore» (v. 7), «che, se 'l tuo raggio assai scalda e m'alluma» (v. 10), «vive faci» (v. 11) e «gran fiamme» (v. 13). ■ AVVIVA: dantismo, senza attestazioni in Petrarca, riproposto anche in canz. 143, 16 e 200, 4. ■ UMOR: 'acqua'; per uguale vicinanza di termini cfr. *Rvf* 323, 57.
9-11. ■ SIGNOR CORTESE: Cupido; sempre in clausola anche in B. Tasso *Amori* II 115, 1 «Grazia, io ritorno a quel *Signor cortese*». ■ ALLUMA: 'illumina'. ■ VIVE FACI: 'fiaccole'.
12-14. ■ IL PARCO…CONSUMA: si noti l'andamento vagamente proverbiale del verso conclusivo.

64. [c. 18*r*]

Il sonetto propone il motivo classico dell'esortazione all'amata a godere dei piaceri della giovinezza perché, una volta trascorsa, sono persi per sempre. Al giardino del v. 3 segue una costellazione di metafore di stampo botanico-vegetale secondo le quali la bellezza è pari ad un fiore destinato a sfiorire, così come la giovinezza offre frutti che è bene cogliere prima che marciscano. Il testo moliniano si inserisce in una tradizione letteraria che affonda le sue radici nella letteratura greca (ad esempio Saffo fr. 105 a Voigt, Mimnermo fr. 1 West e fr. 2 West) e latina (dal noto CATULLO *Carm.* V, *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus* all'ancora più celebre *Carpe diem* oraziano), ma che conobbe ampia diffusione anche nella lirica del XV-XVI secolo. Non mancano infatti puntuali contatti tra il sonetto di Molin e *I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino* (POLIZIANO *Rime* 102), segnalati nel commento. Inoltre, si ricordi anche la prima quartina di un sonetto, modulato sul *Carm.* V catulliano, di Orsatto Giustinian: «Godianci amando, o mia diletta Flora, / or che largo e cortese Amor tra noi / così dolci consente i frutti suoi / nel più bel fior de l'età verde ancora» (GIUSTINIAN *Rime* 53, 1-4). L'invito di Molin è enfatizzato da una scelta verbale che insiste su ripetuti verbi esortativi, fra i quali è in posizione marcata *vieni*, ribadito in ogni partizione metrica, in posizione quasi perfettamente anaforica (vv. 3, 5, 9 e 12). Sono molte le disgiuntive ed è insistita la paratassi. Per un approfondimento del motivo del *carpe diem* nella lirica di Molin cfr. cap. V. 1. 4 *L'importanza del* carpe diem, pp. 155-159.
Il sonetto non è databile.

Ecco già dietro a l'amorosa stella
questo bel dì, ch'a noi apre e rischiara,
vieni al mio bel giardin ch'a l'alba chiara
segue anco il sol de l'età tua novella. 4

Vieni, o diletta di quest'alma, e quella
mercé che ben può dar vergine avara

presta a me, ch'io languisco, o dolce o cara
o sovra ogni altra graziosa e bella! 8

Vieni e n'avrai di rose e di vïole
fresca corona e del leggiadro volto
m'appaga e de le angeliche parole! 11

Vieni ché 'l frutto, ch'è sul matin colto,
via più si gusta, ov'al partir del sole
riman negletto o non s'apprezza molto. 14

Non databile. Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (*-ole*) e D (*-olto*) condividono la tonica *-o*; inclusiva la rima "rischiara": "chiara" (2, 3); paronomastica la rima "chiara": "cara" (3, 7).

1-4. ■ ECCO…BEL DÌ: allo spuntare del giorno; *incipit* di matrice narrativa. ■ AMOROSA STELLA: Venere, la più luminosa tra le stelle notturne. È forte la memoria di *Rvf* 33, 1 «Già fiammeggiava *l'amorosa stella* (: bella)»; 31, 5 «S'ella riman fra 'l terzo lume et Marte» e *TF* I, 10 «Quale in sul giorno un'*amorosa stella*». ■ APRE: simile cfr. son. 164, 6 «che s'*apre* quando l'alba il *dì* ne mena»; per la coppia verbale cfr. Stampa *Rime* 270, 6 «…onde poi la notte *apre* et *rischiara*». ■ A L'ALBA…NOVELLA: l'alba è solo anticipo dell'arrivo della donna amata e al contempo metafora della giovinezza della vita. ■ CHIARA: perché luminosa e rappresenta una schiarita rispetto alla notte. ■ ETÀ TUA NOVELLA: 'giovinezza'; per la medesima espressione cfr. son. 78, 6 «men degno obbietto a *l'età* sua *novella*» e Stampa *Rime* 242, 50 «erano tutte in quella *età novella*».
5-8. ■ DILETTA: simile a B. Tasso *Amori* III 66, 40-41 «*Vieni diletta* mia, ch'io pur ti aspetto / con braccia aperte per pigliarti in grembo» e Stampa *Rime* 303, 9 «*Vieni*, *diletta*...». ■ MERCÉ: 'premio, dono'. ■ VERGINE: tradizionalmente 'giovane', ma contestualmente al sonetto è valido anche il significato di 'giovane sessualmente illibata'. ■ AVARA: perché restia a concedersi; *hapax* in Molin. Sempre riferito alla donna amata cfr. Poliziano *Rime* 111, 39 «non vogliate essermi *avara* (: cara)». ■ PRESTA A ME: 'concedimi'. ■ LANGUISCO: 'sono stremato'; tradizionalmente riferito al lessico amoroso in Molin. ■ GRAZIOSA E BELLA: per la coppia aggettivale in clausola cfr. Stampa *Rime* 100, 4 «…e la faccia *graziosa* et *bella*».
9-11. ■ ROSE E VÏOLE: la viola è tradizionale parente della rosa nella botanica poetica di tradizione classica e mediolatina con modelli importanti per Molin quali *Purg.* XXXII, 58 «men che di *rose* e più che *vïole*»; *Rvf* 207, 46 «così *rose* et *vïole*»; *TM* I, 27 «di *rose incoronate* e di *viole*» e Poliziano *Rime* 10, 4 «piena di *rose*, piena di *viole*»; per la tradizione (particolarmente feconda in ambito veneto) cfr. DE ROBERTIS 1989, pp. 75-99. ■ CORONA: per la ghirlanda di fiori è forte il debito con Poliziano *Rime* 102, 6-8. ■ LEGGIADRO VOLTO: simile in *Rvf* 96, 5; 159, 3; 313, 5; Poliziano *Rime* 15, 1 e Stampa *Rime* 187, 6. ■ ANGELICHE PAROLE: il sintagma in clausola è di cfr. *Rvf* 181, 13 «gli atti vaghi et *l'angeliche parole*», poi anche in Della Casa *Rime* 11, 1 «Sagge, soavi, *angeliche parole*».
12-14. ■ MATIN: metafora della giovinezza. ■ GUSTA: il termine culinario è, coerentemente, correlato al *frutto* (v. 12), ma non è privo di allusioni erotiche. ■ AL PARTIR DEL SOLE: 'al tramonto', quindi con la 'vecchiaia'. L'espressione è simile in cfr. Stampa *Rime* 242, 35 «...fin al *dipartir del sole*». ■ RIMAN…MOLTO: l'endecasillabo conclusivo presenta una pronunciata concentrazione di suoni aspri.

65. [c. 18*r*]

Il sonetto, pregevole di una certa originalità insolita nella rimeria amorosa cinquecentesca, consiste nella descrizione di un dipinto in cui il poeta immagina rappresentata la storia di un uomo che, impegnato nell'affannoso inseguimento della donna amata, rimane prigioniero di un labirinto. Il testo, oltre ad alludere al mito greco di Teseo (v. 12), conserva una memoria ariostesca nella dinamica della *quête* labirintica che muove un amante ad inseguire una donna in fuga, incorrendo nel rischio di smarrirsi (esteriormente e interiormente).
Il sonetto non è databile.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 79 n. 10.

Raro essempio d'amor veder dipinto
parmi un uom grave, una vaga donzella,
l'un pronto, l'altra del su'amor rubella,
condotti nel suo cieco labirinto. 4

Questi la segue e, da l'ardor sospinto,
tutto s'affanna in arrivarla e quella
via fugge e, s'ei talor s'appressa ad ella,
dal chiuso intorno, onde non l'abbia, è cinto. 8

Langue tristo e lei chiama e mercé chiede.
Essa l'ode e si ferma e scopre un riso,
poi di sé stessa in dubbio a fuggir riede. 11

Fil non ha ch'ad uscir li guidi il piede,
da quel che brama e più sempre diviso:
tal è lo stato ove 'l mio amor si vede. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC CDC; A (*–into*) e D (*–iso*) sono in assonanza; B (*–ella*) e C (*–ede*) condividono la tonica in *–e*;

1-4. ■ GRAVE: 'importuno, sgradevole' (già in *Rvf* 47, 11). ■ VAGA DONZELLA: per l'uso cfr. son. 79, 2 «*vaga donzella*, e togli a gli occhi il velo». ■ UN UOM…DONZELLA: non sfugga la disposizione chiastica degli elementi (*uom – grave – vaga – donzella*). ■ RUBELLA: 'ribelle'; per l'espressione cfr. son. 70, 8 «più siate al suo ch'ad altro *amor rubella*»; ball. 93, 35-36 «Giovane poi di singular bellezza / *d'amor* schiva e *rubella*» e ball. 103, 16 «ch'altri innamori e sia *d'amor rubella*». ■ LABIRINTO: per l'immagine dell'amore congiunto al labirinto cfr. Magno *Rime* 228, 1-2 «Del *labirinto* in cui chiuso e smarrito / per voi mi tenne sì gran tempo Amore». Il labirinto, metaforicamente, restituisce la claustrofobia di un sentimento amoroso corrosivo dal quale l'amante non può evadere. Segnalo il sonetto *Credea lo Labirinto fosse in Creta* di Baldi, dedicato alla descrizione del labirinto d'Amore, da cui l'amante non riesce a uscire (Baldi *Lauro*, p. 153).
5-8. ■ QUESTI: l'uomo la rincorre affannosamente. ■ ARRIVARLA: 'raggiungerla'. ■ QUELLA: la donna; si noti la pronunciata inarcatura. ■ CHIUSO INTORNO: le mura del labirinto, quasi magicamente, impediscono all'uomo di catturare la donna frapponendosi fra i due protagonisti.
9-11. ■ LANGUE…CHIEDE: il verso è marcatamente tripartito, così come – con perfetto equilibrio – anche il v. 10, riferito però alla donna. ■ ODE: la donna sente i richiami e i lamenti dell'uomo. ■ UN RISO: 'un sorriso'. ■ FUGGIR: già *fugge* (v. 7). ■ RIEDE: ricomincia.
12-14. ■ FIL NON HA: riferimento al mito di Teseo e Arianna. ■ DA QUEL CHE BRAMA: la donna.

66. [c. 18*v*]

Nel sonetto il poeta si associa ad un girasole, capace di schiudersi e impreziosirsi alla sola vista della donna amata, pari ad un sole. Nelle terzine il poeta descrive la totalizzante condizione di beatitudine quasi divina che prova alla sola vista di lei.
Il sonetto non è databile.

Questo mio cor che di terrena e vile
materia nacque e per sé tristo e grave
fatto elitropio al bel guardo soave
prese indi qualità degna e gentile. 4

Poi mutato in sembianza a voi simile,
tal forza il voi mirar, tal poter have,
dievvi de' suoi desir novella chiave
d'amor formata al suo caldo focile. 8

Così me stesso, in voi tutto converso,
specchio la vita mia nel chiaro viso,
col pensier sol nel voler vostro immerso. 11

Né diletto maggior né Paradiso
cerco da questo mio stato diverso,
com'uom che viva in Dio da sé diviso. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–ile*) e D (*–iso*) condividono la tonica in *–i*; ricca la rima "converso": "diverso" (9, 13); inclusiva la rima "viso": "diviso" (10, 14).

1-4. ■ QUESTO MIO COR: per identico sintagma cfr. son. 40, 4 «*questo mio cor* in dir ciò, ch'entro il preme». ■ ELITROPIO: la pianta di girasole; il riferimento si giustifica in relazione alla tendenza del girasole a sbocciare al sole; simile cfr. Bembo *Rime* 38, 14 «pur sempre a voi, come *elitropio* al sole». Il topos si incontra anche nella madrigalistica di fine XVI secolo; a rappresentanza il madrigale *Azzurri occhi, infelici*, dove l'amante è associato ad un girasole (BALDI *Lauro*, p. 49). ■ BEL GUARDO SOAVE: della donna amata. ■ PRESE…GENTILE: per lo stesso concetto cfr. *Rvf* 162, 11 «et *prendi qualità* dal vivo lume».
5-8. ■ NOVELLA CHIAVE: per l'immagine cfr. son. 14, 5 «L'un doni a l'altro del suo cuor la *chiave*» e son. 187, 8 «c'ha di nostra salute in man la *chiave*» e rimandi. ■ FOCILE: 'fucile'; cfr. B. Tasso *Amori* III 41, 7-8 «e s'ora è spento, altr'esca, altro *focile* / ritrovi *Amor* per avamparmi il core».
9-11. Si noti l'allitterazione della fricativa *–v*: «Così me stesso in Voi tutto conVerso / specchio la Vita mia nel chiaro Viso / col pensier sol nel Voler Vostro immerso». ■ IN VOI: se il poeta si associa ad un girasole, la donna è metaforicamente ricondotta all'astro solare.

67. [c. 18*v*]

In un momento di lontananza dall'amata, l'innamorato ha un conturbante incubo notturno. In un primo momento il poeta vede la donna e sé stesso, lacerato e sanguinante. A partire dal v. 9, la visione onirica vede protagonista un altro femminile, probabilmente allegoria della virtù e di una salvezza spirituale. Dopo avergli indicato la retta via, la seconda donna lo esorta a svegliarsi, ponendo così fine al testo stesso. Si noti l'intensificazione paratattica dei versi finali. Per il motivo del sogno amoroso cfr. MILBURN 2014, pp. 43-71 e CARRAI 1990.
Il sonetto non è databile.

Dormito ho, donna, sospirando in tanto
che lontana da noi torceste il piede,
e quel ch'altri vegghiando in sé mal vede
scors'io in sogno col ver ch m'era a canto. 4

Scorsi, dico, il mio errore e insieme quanto
larvato Amor mi diè fallace fede,
e de le piaghe ond'attendea mercede
vi mostrava sanguigno il petto e 'l manto. 8

E donna vidi ancor ch'in vista accorta,
volta a me, disse: «Omai sorgi e ti desta
e sano andrai se mi prendi in tua scorta. 11

Tornaste poscia, io mi risveglio in questa».
Or l'alma a gran ragion s'erge e conforta,
e 'l sangue asciuga e da i sospir s'arresta. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*–ede*) e D (*–esta*) condividono la tonica in *–e*; ricca la rima "accorta": "scorta" (9, 11).

1-4. ■ IN TANTO CHE: 'mentre'. ■ TORCESTE IL PIEDE: 'andaste via'. ■ NOI: plurale *maiestatis*. ■ QUEL: il proprio cuore. ■ VEGGHIANDO: forma ant. per 'vegliare', quindi 'stando sveglio'; per l'uso cfr. *Rvf* 332, 21 e Della Casa *Rime* 25, 3-4 e 47, 40. ■ COL VER: Molin pare attribuire un diverso statuto di veridicità alle immagini in statuto di veglia rispetto a quelle elaborate nei sogni.
5-8. Per la descrizione di un incubo, macabro, con protagonista Amore e l'amata non si può escludere una reminscenza di Dante *A ciascun'alma presa e gentil core* (*VN* III). ■ SCORSI: forte la connessione tra le quartine (vv. 4-5). ■ IL MIO ERRORE: la donna amata. ■ LARVATO: 'mascherato, non esplicito'; riferito a Cupido che si è cammuffato per coglierlo in trappola. ■ FALLACE FEDE: l'inganno amoroso; si noti l'allitterazione della fricativa. ■ PIAGHE: le ferite d'Amore, per le quali il poeta si auspica pietà. ■ VI MOSTRAVA: Amore mostra alla donna il poeta sanguinante per le sue ferite. ■ MANTO: l'abito.
9-11. ■ IN VISTA ACCORTA: lo sguardo attento alla visione. ■ VOLTA: 'rivoltasi'. ■ SORGI: 'svegliati'; per uso simile cfr. canz. 85, 7 «e disse: "Or *sorgi* e non far che ti svie"». ■ TI DESTA: 'alzati'. ■ IN TUA SCORTA: come guida.
12-14. ■ SANGUE: da ricondurre a *sanguigno* (v. 8).

68. [c. 19*r*]

Nel sonetto il poeta riflette sulle ragioni della propria morte imminente, non riconducibile né ad una sorte sfavorevole né a Cupido né alla propria spossatezza fisica. La sola responsabile è la donna amata che, con la sua crudeltà e il suo orgoglio, porta l'innamorato alla consunzione. La dichiarata debolezza dell'io – annunciata in apertura del sonetto e quasi riflessa nella massima semplicità rimica e nella linearità sintattica del testo – trova corrispondenza nella passività del soggetto, vittima della Fortuna (v. 6), di Amore (vv. 7-8) e della crudeltà femminile, senza saper mai né reagire né averne consapevolezza (v. 3). È segnalato da Edoardo Taddeo come esempio di sonetto correlativo con basi *Amore*, *Fortuna*, *donna crudele* e *poeta amante,* di ordine non costante.
Il sonetto non è databile.
BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 75 n. 2.

Amor, Fortuna e 'l vostro fero orgoglio,
e mia debil virtù m'han giunto a tale
ch'io son presso al morir, né so ben quale
di lor m'ancida o dia maggior cordoglio. 4

Ma di voi sola al fin mi lagno e doglio,

ch'amico ciel mi spinge, Amor lo strale
dolce m'aventa, e mia virtù sì frale
schermir nol può, né in ciò biasmar mi voglio. 8

Dunque in me sol da voi move l'offesa,
ché perir mi vedete ed empia e lieta
sempre vi trovo, ed al mio mal più intesa. 11

E quel che largo Amor, chiaro pianeta,
mi dà, né fuggir so, né far difesa,
forza di crudeltà mi toglie e vieta. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; C (*-esa*) e D (*-eta*) sono in assonanza; inclusiva la rima "cordoglio": "doglio" (4, 5); ricche le rime "strale": "frale" (6, 7) e "offesa": "difesa" (9, 13).

1-4. ■ AMOR, FORTUNA: per un attacco simile cfr. *Rvf* 124, 1 «*Amor, Fortuna et* la mia mente, schiva»; segnalo anche *Rvf* 274, 2 «non basta bene *ch'Amor, Fortuna* et Morte». ■ VOSTRO FERO ORGOGLIO: per il sintagma in posizione isometrica in Molin cfr. son. 20, 1 «Se sospirando il *vostro fero orgoglio*». ■ DEBIL: anticipa il v. 7. ■ TALE: sottinteso 'stato'. ■ ANCIDA…CORDOGLIO: per la vicinanza di termini in Molin cfr. canz. 179, 11 «Qui *m'ancida il cordoglio*».
5-8. ■ MI LAGNO: cfr. son. 7, 2 «né punto di languir *mi lagno* o pento», sempre in dittologia in punta di verso. ■ AMICO: 'favorevole'. ■ VOI…..AMOR: si noti il gioco di corrispondenze rispetto alla prima quartina («*Amor*, *Fortuna* e 'l *vostro* fero orgoglio / e mia debil *virtù*…» - «Ma di *voi* sola al fin mi lagno e doglio, / ch'amico *ciel* mi spinge, *Amor* lo strale / dolce m'aventa e mia *virtù* sì frale»). ■ DOLCE: con valore avverbiale. ■ DOLCE M'AVENTA: simile immagine in Della Casa *Rime* 10, 1-2 «*Dolci* son le quadrella [= lo strale] ond'*Amor* punge, / *dolce* braccio le *aventa*, e *dolce* e pieno».
9-11. ■ AL MIO MAL: il dolore che determina la morte imminente del poeta innamorato.
12-14. ■ QUEL: la donna amata. ■ CHIARO PIANETA: la sorte favorevole. già a vv. 1 e 6. ■ CRUDELTÀ: della donna.

69. [c. 19*r*]

Il sonetto è la descrizione di un dialogo notturno tra anime sofferenti. Nelle quartine il poeta narra di una conversazione tra un usignolo ed Eco, infranta nell'ultima terzina dal sospiro di dolore del poeta. Fuggito l'uccellino, si crea un nuovo dialogo fra amanti respinti, che questa volta coinvolge esclusivamente la ninfa e il poeta, interrotti dal sorgere del sole. Il dialogo con Eco in un momento di ritiro e solitudine silvana è motivo ricorrente nella letteratura del XVI secolo ed è riproposto da Molin anche nella sestina tripla 94 ai vv. 97-105 (per uno studio sul *topos* si veda POZZI 1984, pp. 93-102). L'equivalenza tra l'io, l'usignolo ed Eco si fonda sulla loro comune sofferenza e sul canto che li accomuna, coerente con la spiccata musicalità del testo moliniano. Sulla scorta del modello ovidiano, l'usignolo richiama alla mente del lettore il personaggio di Filomela che condivide con Eco l'essere vittima di una violenza che ha il suo perno nel linguaggio. Nonostante ciò, una comunicazione è comunque possibile in virtù della poesia e del comune dolore. Il componimento deve essere avvicinato al sonetto *Vago augellin, che tra le verdi fronde* di Pietro Gradenigo (*Rime*, c. 36*r*), anch'esso dedicato al dialogo tra un usignolo ed Eco in contesto agreste (con comune rima in *-enti*). In una prospettiva di equivalenze, non sfugga che Girolamo Fenarolo dedicò a Molin un sonetto in cui encomiasticamente lo avvicina ad un usignolo (sonetto *Molino un rossignuol c'hor tra le fronde* in FENAROLO *Rime*, c. 52*v*). Merita anche un'attenzione particolare un componimento musicale di Antonio Molino, senz'altro simile nei toni: «Il *rossignol* udendo *i miei lamenti* forse pensoso del suo antico danno col *pianto aguaglia i miei sospiri sospiri* ardenti al ben ringiovenir del tenero anno et lontan da le ville et da le genti meco si sfoga del suo lungo affanno et *raddoppiando il*

*pianto et raddoppiando il pianto nott'*e giorno et giorno empie *l'aria di strida* d'ogni intorno empie *l'aria di strida* s'ogni intorno» (MOLINO *Il secondo libro de' madrigali,* p. 11).
Particolarmente notevole è la descrizione della calma notturna, che non partecipa dello sconvolgimento dei protagonisti, ma che per contrasto ne enfatizza il dolore. Il silenzio della notte, con il suo vocalismo chiaroscurale, restituisce un effetto sospeso alla musicalità dei primi versi, concepiti come una gara fra l'uccellino e l'eco, dai versi distesi e melodici. Concludendo, Edoardo Taddeo ha evidenziato quanto il sonetto di Molin non abbia nulla in comune con i precedenti bembiani di *Rime* 4, 48 e 56 «giacché questi ultimi, dopo l'apostrofe iniziale in cui la qualificazione del canto è del tutto sommaria, introducono i patemi del poeta, sviluppandoli nel primo come confronto per opposizione con l'usignolo, e abbandonando completamente lo spunto iniziale negli altri due, come del resto aveva fatto Petrarca. Il Molino invece, messi a tacere i propri casi, si dedica interamente al tema e raggiunge un grado ben superiore di concentrazione lirica» (TADDEO 1974, pp. 81-82).
Il sonetto non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: BIANCHI 1582, p. 4; OROLOGIO 1589, p. 13 e OROLOGIO 1595, p. 10.
BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, pp. 81-82.

Piangea cantando i suoi gravi tormenti
un rossignuol sovra una riva ombrosa,
dov'Echo si sentia d'un antro ascosa
pareggiar seco i suoi casi dolenti. 4

L'un duolsi e l'altra con simili accenti
si lagna, e scopre egual mia vita angosciosa.
Quel non s'allenta mai, questa non posa
e raddoppiano a gara i lor lamenti. 8

Queta era l'aria e 'n ciel chiara ogni stella,
né pur l'aura s'udia per tal diletto
mover le frondi o suono alcun de l'acque. 11

Quando un alto sospir, ch'Amor dal petto
mi trasse, in fuga lui rivolse ed ella
meco poi si lagnò fin che 'l dì nacque. 14

---

5 L'un duolsi et l'altra] *om.* BIANCHI 1582
6 e scopre egual mia vita angosciosa] *om.* BIANCHI 1582
7-14 Quel non s'allenta mai...dì nacque] *om.* BIANCHI 1582
12 Quando un alto sospir, ch'Amor dal petto] *om.* OROLOGIO 1589
13 mi trasse] *om.* OROLOGIO 1589

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE DCE; A (*-enti*), C (*-ella*) e D (*-etto*) condividono la tonica in *–e*; ricca la rima "tormenti": "lamenti" (1, 8); inclusive le rime "stella": "ella" (9, 13) e "acque": "nacque" (11, 14).

1-4. ■ PIANGEA: sempre in petrarchesca posizione incipitaria anche nel son. 21, 1 «*Piangea* Madonna e da begli occhi fore». Molto simile nei toni e nelle immagini nel sonetto *Vago augellin, che tra le verdi fronde* di Pietro Gradenigo, 1-4 «Vago augellin, che tra le verdi fronde / sopra il vivo ruscel sfogando vai / il duol antico, e gli amorosi lai, / piangi cantando al suon de le chiar'onde» (P. Gradenigo *Rime*, c. 36*r*). ■ CANTANDO: per il *topos* tradizionale del canto dell'usignolo in Molin cfr. anche canz. 245. ■ ROSSIGNUOL: 'l'usignolo'; dal provenz. ant. *rosinhol.* A partire dal modello petrarchesco (*Rvf* 10 e 331

in particolare), il motivo del canto dell'usignolo si confermerà uno dei più comuni della lirica del XV-XVI secolo. ■ RIVA OMBROSA: elemento tipico del *locus amoenus*. Per il sintagma cfr. anche B. Tasso *Amori* V 123, 3 «quasi bel fiore in verde, *ombrosa riva*». ■ ECHO: nella mitologia greca una delle Oreadi, le ninfe delle montagne. Punita da Era, Eco fu condannata a ripetere solo le ultime parole che le venivano rivolte. La ninfa, consumata dall'amore non ricambiato per Narciso, si lasciò morire e di lei rimase solo la voce. Si ricordi il confronto con il sonetto *Vago augellin, che tra le verdi fronde*, 12-14 «Echo pietosa sol, ch'ascosa stassi / risponde al suon de gli angosciosi accenti / da boschi, da spelonche, e cavi sassi» (P. Gradenigo *Rime*, c. 36*r*). ■ ANTRO ASCOSA…DOLENTI: Eco soffre in solitudine la propria condizione, nascosta in una grotta (dettaglio condiviso anche dal citato sonetto di Pietro Gradenigo). ■ SECO: con lui.
5-8. ■ L'UN: l'usignolo. ■ L'ALTRA: Eco. ■ VITA ANGOSCIOSA: per l'uso cfr. *Rvf* 149, 8 «la mia *angosciosa* et desperata *vita*»; Bembo *Rime* 159, 3 «…in *angosciosa vita*» e B. Tasso *Amori* II 7, 35 «se non *vita* felice et *angosciosa*». ■ QUEL…QUESTA: si ribadisce il parallelismo tra l'uccellino e la ninfa.
9-11. ■ QUETA…ACQUE: per una descrizione simile cfr. *Rvf* 156, 12-14 «ed era il cielo a l'armonia dì intento / che non se vedea in ramo mover foglia / tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento». ■ PER TAL DILETTO: la natura tace e rimane immobile perché ammaliata dalla melodia dei loro canti.
12-14. ■ QUANDO…MI TRASSE: un sospiro da parte del poeta infrange l'armonia del momento e pone fine al componimento stesso. ■ IN FUGA LUI RIVOLSE: l'usignolo fugge via. ■ ELLA: Eco. ■ SI LAGNÒ: da ricondurre al v. 6 «*si lagna* et scopre egual mia vita angosciosa». È ambiguo qui se le ragioni della *lamentatio* di Eco sia l'aver messo in fuga l'uccellino o la propria condizione infelice. ■ FIN CHE:..NACQUE: il sorgere del sole pone fine al notturno e al dialogo tra amanti addolorati.

70. [c. 19*v*]

Il sonetto sviluppa, senza elementi di particolare pregio, due temi cari a Molin: l'inganno degli amanti (nelle quartine) e l'amore congiunto all'invecchiamento (nelle terzine). Con una certa amarezza, l'autore constata che tutto è destinato a morire, compresa la donna, la cui morte implicherà un inevitabile spegnersi della fiamma amorosa e del poeta stesso.
Il sonetto non è databile.

O d'Amor lusinghiera e cara e bella,
ch'a forza quasi d'amoroso incanto
ciascun piegate a consentirvi intanto
che non schivi per voi fiamma novella, 4

ma poi sì scaltra in atti ed in favella
che qual del vostro amor pensa aver vanto
riman deluso, e non può scoprir quanto
più siate al suo ch'ad altro amor rubella; 8

da tale error, ch'i cor semplici invesca,
frode ne vien che voi, più ch'altri, inganna
con l'età che sen' va giovane e fresca. 11

Deh di voi stessa almen, donna, v'incresca
ché, se 'l tempo a finir tutto condanna,
non può fiamma durar mancando l'esca. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC CDC; A (*–anto*) e D (*–anna*) condividono la tonica in *–a*; B (*–ella*) e C (*–esca*) sono in assonanza; inclusive le rime "bella": "rubella" (1, 4) e "incresca": "esca" (12, 14); paronomastiche le rime "incanto": "intanto" (2, 3) e "invesca": "incresca" (9, 12).

1-4. ■ Si offre la parafrasi della prima quartina: ‘O adescatrice d’Amore e cara e bella, che quasi con la forza di un incantesimo amoroso piegate chiunque ad obbedirvi fintanto che non vi si eviti per voi una nuova fiamma’.
5-8. ■ IN ATTI ED IN FAVELLA: per il modulo, sempre in clausola, cfr. son. 44, 4 e canz. 178, 16. ■ RUBELLA: ‘ribelle’; per il medesimo uso cfr. son. 65, 3 «d’un pronto, *l’altra* del *suo amor rubella*»; ball. 93, 36 «*D’amor* schiva e *rubella*» e ball. 103, 14 «ch’altri innamori e sia *d’amor rubella*».
9-11. ■ INVESCA: ‘invischia’, cioè ‘spalma di penia’; per la stessa immagine cfr. son. 203, 12 «e, s’uom pur cade al suo *invescato* laccio», già in *Rvf* 165, 5 e 211, 11. Forte la memoria di *TC* IV, 129 «…che i *semplicetti cuori invesca*».

71. [c. 19*v*]

Insieme al successivo, il sonetto costuisce un dittico in cui la donna è associata ad una maga crudele, capace di stregare con i suoi poteri chiunque ne incroci lo sguardo e di mutarne le sembianze (v. 8). Un simile trasformismo magico anticipa il pallelismo con Circe (vv. 9-11), ritenuta dal poeta meno pericolosa della propria innamorata. Pur nei confini di un petrarchismo tradizionale, Molin dipinge la donna quale un’ammaliatrice minacciosa. L’associazione a Circe (o in altri casi Medea) evoca piuttosto prodromi classici, in particolare Tibullo (*Elegie* II 44, 55-60), Properzio (*Elegie* II 1, 51-56), Orazio (*Epistole* I 2, 23-26) e Ovidio (*Ars Amatoria* II, 99-104). In ambito cinquecentesco, un possibile precedente a Molin si potrebbe riconoscere in SANNAZARO *Rime* 83, 46-47, con comune associazione negativa dell’amata a Circe.
Il sonetto non è databile.

Nova maga d’Amor, cui tal è data
virtù dal ciel ne i lumi ardenti e vaghi,
ch’i cor più contra lui feroci e saghi
vinci, e trar puoi de la loro forma usata, 4

alma non è sì altera o sì spietata
ch’al tuo apparir d’amar di te non s’invaghi,
se t’ode, e fieri lei con gli occhi maghi,
tutt’arde e tutta in te resta cangiata. 8

Cessi, dunque, in altrui la meraviglia
de la figlia del Sol, se in fere strane
mutò le genti immerse in desir vile, 11

ché tu, scosse le voglie in me non sane,
mi sollevasti e festi tuo simile,
come Amor vero al fin move e consiglia. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE DEC; A (*–ata*), B (*–aghi*) e D (*–ane*) condividono la tonica in *–a*; C (*–iglia*) ed E (*–ile*) la tonica in *–i*; derivativa la rima “vaghi”: “invaghi” (2, 6).

1-4. ■ MAGA: per le attestazioni in Molin cfr. in son. 11, 13-14 «e di, ch’una verace *maga* / m’arse in atto d’amor bella e pudica»; son. 11, 13 «Madonna e dì ch’una verace *maga*». Con significato differente in canz. 143, 6-7 e 139. ■ LUMI ARDENTI E VAGHI: gli occhi; simile anche in son. 19, 2 «s’annida e da le *luci ardenti* piove» e canz. 85, 27 «Taccio la fiamma de’ *begli occhi ardenti*». ■ SAGHI: ‘presaghi, profetici’; Varchi *Rime* 299, 4 « Quanto ei fu non men buon che bello e *sago*».

5-8. ■ FIERI: ‘ferisci’. ■ AMAR: non sfugga la sequenza etimologica *Amor* (v. 1) – *amar* (v. 6) – *Amor* (v. 14). ■ MAGHI: ‘magici’.
9-11. ■ LA FIGLIA DEL SOL: la maga Circe, divinità della mitologia greca, figlia di Elio e di Perse (per la quale *Odissea* X, 210 e ss.). Già in *TC* III, 22-24 «Quel sì pensoso è Ulisse, affabile ombra, / che la casta mogliera aspetta e prega, / ma *Circe*, amando, gliel ritiene e ’ngombra», poi in Bembo *Asolani* 3, XVI «[…] sì come se il beveraggio della maliosa *Circe* preso avessimo, d’uomini ci cangiamo in fiere». Per la propria donna associata a Circe non si dimentichi anche il precedente di Luigi Da Porto *Rime* 44, 2 e Giacomo Antonio Corso nel sonetto *De l’alma terra mani nel vago seno*, 2 «non colse a danni altrui Circe o Medea» (Corso *Rime*, c. 17*r*). Per un recente studio sulla figura di Circe nel XVI secolo italiano cfr. DURANTE 2016.

72. [c. 20*r*]

Il sonetto, in continuità con il precedente, è dedicato agli incredibili effetti che l’amata crudele, associata ad una maga, esercita sull’innamorato. La centralità del dolore del poeta è ribadito ripetutamente: *vinto e percosso* (v. 2), *ognor grido* (v. 3), *interna piaga* (v. 4), *pena* (v. 5), *mio mal* (v. 8) e *tormenti* (v. 11).
Il sonetto non è databile.

Dolce e diletta mia, ma crudel, maga
che m’hai con l’arte tua vinto e percosso,
sì ch’ognor grido e pur mover non posso
pietate in te de la mia interna piaga, 4

se questa pena mia così t’appaga,
rallenta lei tal ch’io di vita scosso
non resti, e sia ’l piacer quinci rimosso
che ti fa del mio mal bramosa e vaga. 8

O se ’l vedermi estinto anco a te giova,
rinforza l’arte, ond’io più tosto mora
e n’andrai paga, io de’ tormenti a riva. 11

Già ’l far di me l’incominciata prova,
né t’affida il piacer ch’a lungo io viva,
né sazia il fin ch’io pur non manco ancora. 14

Sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE CED; B (*–osso*), C (*–ova*) e D (*–ora*) condividono la tonica in *–o*; C e D sono in assonanza; C ed E (*–iva*) in consonanza; paronomastica la rima “piaga”: “appaga” (4, 5).

1-4. ■ MAGA: da ricondurre a son. 71, 1 e rimandi. ■ ARTE: le ‘pratiche magiche’; con questo significato già in *Rvf* 75, 3; 101, 11 e *TF* II 126; ma anche in B. Tasso *Amori* V 76. ■ INTERNA PIAGA: con rimante comune anche son. 11, 11 «…la mia nascosta *piaga* (: *maga*)».
5-8. ■ LEI: la *pena* del v. 5. ■ BRAMOSA E VAGA: la donna gioisce della sofferenza dell’innamorato.
9-11. ■ ESTINTO: ‘morto’. ■ RINFORZA: *hapax* in Molin; l’innamorato è disposto a morire se è motivo di giovamento per la donna (v. 9). ■ ARTE: si riferisce all’arte magica del v. 2. ■ TOSTO: ‘velocemente’. ■ PAGA: ‘appagata’ da ricondurre ad «appaga» (v. 5). ■ A RIVA: giungere ‘alla fine’ e quindi ‘morire’; per l’espressione cfr. son. 74, 6 «e sia del fin già presso *a riva*»; già in *Rvf* 30, 7; 37, 4 «ella fia *tosto* [= v. 10] di suo corso a *riva*»; 104, 4 «…fa venire *a riva*»; Bembo *Rime* 45, 3 «or è ben giunto ogni mia festa *a riva*» e Stampa *Rime* 189, 11 …giunga *a riva*».
12-14. ■ MANCO: ‘morire’; per l’espressione cfr. son. 11, 3 «…e venga *manco*» e 16, 8 «…venia già

manco» (con memoria di *Rvf* 16, 4 e Stampa *Rime* 218, 1).

73. [c. 20*r*]

Il sonetto propone un'invettiva dell'innamorato contro la donna, insensibile sia alle preghiere del poeta sia alle sue richieste di perdono. In conflitto con i propri stessi sentimenti, il poeta oscilla tra un fermo biasimo e il dispiacere nel rivolgersi a lei con tale durezza. Da un punto di vista sintattico si noti che la paratassi del v. 11 – «lei, ch'ama *e* loda *e* di gradir desia» – conferisce all'endecasillabo un andamento marcatamente cadenzato. Di un qualche interesse è anche l'infrazione metrico-sintattica dei vv. 9-11, che avviano un'interrogativa che trova compimento solo al v. 12. I vv. 13-14 isolano una conclusiva richiesta di risposta che assume però il colore anche di stizzito rimprovero.
Il sonetto non è databile.

Lasso, ben so quanto in sfogar l'oltraggio,
ch'ad or ad or mi vien dal vostro orgoglio,
biasmo v'apporto ove lodar pur soglio
voi, di cui Sol più chiaro altro non aggio. 4

Ma, s'onorando il vostro altero raggio
taccio il mio affanno e chiudo entro il cordoglio,
la medicina a me medesmo toglio,
che pur mi giova e morto a terra caggio. 8

Che può misero amante in tale stato
per sua salute oprar che non offenda
lei, ch'ama e loda e di gradir desia, 11

se prego non ascolta o pate amenda?
Ditel voi, donna, e se pur colpa mia
ciò dir si può, maggior vostro è 'l peccato. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE DEC; A (*–aggio*) e C (*–ato*) sono in assonanza; inclusiva la rima "oltraggio": "raggio" (1, 5).

1-4. ■ LASSO: in posizione incipitaria cfr. son. 40, 1 «*Lasso,* ch'ardendo io corro a l'ore estreme»; ball. 101, 1 «*Lasso,* che giova il sospirar cotanto» e canz. 178, 1 «*Lasso,* chi fia, che più d'amar m'invoglie». ■ AD OR AD OR: 'di tempo in tempo'. ■ SOGLIO: 'ho l'abitudine'; per attestazioni in isometria cfr. son. 57, 8 «qual fine avrò, se non far *come io soglio*» e ball. 102, 19 «il tormi lei, quand'io pregar più soglio».
5-8. ■ TACCIO: simile concetto cfr. son. 11, 7 «ma *taccio* il duol che m'ha già vinto e stanco». ■ MEDICINA…CAGGIO: si notino le allitterazioni: «Medicina a Me Medesmo Toglio, / che pur Mi giova e Morto a Terra caggio». ■ MORTO…CAGGIO: simile a son. 17, 3 «sperando pur, ch'ei *vinto a terra cada*»; son. 36, 4 «*ch'a terra* il mio sperar da cima *cada*»; son. 228, 8 «che nostra oppressa fe' *non caggia a terra*». Per la medesima immagine cfr. canz. 179, 52 «ch'io *vo cader qui morto*» e B. Tasso *Amori* V 34, 14 «che *morto in terra*, ov vive ai piè di Dio».
9-11. ■ CHE PUÒ…: per una domanda simile cfr. canzonetta 105, 13-16 «*Che può per sua salute / far* chi molto ama in stato vario tanto, / fuor che mostrar virtute / di saldo amor tra l'allegrezza e 'l pianto?». ■ MISERO AMANTE: per identico sintagma cfr. *Rvf* 87, 10.
12-14. ■ PREGO: ant. o poet. per 'preghiera'. ■ PATE: 'accetta senza reagire'. ■ AMENDA: 'risarcimento'; con valore sost. anche in stanza 128, 6 «disse: "O ben nata senza alcuna *amenda*"» e sest. 198, 6 «far di molt'anni *amenda* in un sol giorno». ■ DITEL VOI: per il costrutto cfr. sest. 94, 48 «*Ditel*

voi in *ciò*, quant'aspra è la mia sorte».

74. [c. 20*v*]

In apertura di sonetto, il poeta riferisce di ardere d'amore da quattordici anni. La precisazione cronologica – oltre ad un possibile (ma non verificabile) indizio autobiografico – consiste in un'iperbole di matrice biblica (*Gn* 29, 20). Come un nuovo Giacobbe, l'autore si consuma d'amore in attesa di una donna, quasi una nuova Rachele, che continua ad amare con pari intensità nonostante il trascorrere del tempo (suggestione già di *Rvf* 90). Il recupero biblico conosce una mediazione petrarchesca (*Rvf* 206, 55 e *TC* III 35-36) e vantò un discreto riscontro nel corso del Cinquencento (per esempio in Rota *Rime* 169). Il sonetto di Molin è avvicinabile alla tradizione letteraria dei sonetti per anniversario (per la quale cfr. CARRAI 2004), ragion per cui andranno considerate possibili relazioni anche con i sonetti *Amor, tu sai, c'hor volge il settim'anno* di Pietro Gradenigo (P. GRADENIGO *Rime*, c. 9*r*) e con *Perch'io mi trovi in questa e 'n quella piaggia* di Matteo Bandello (BANDELLO *Rime* 151), entrambi redatti in occasione del settimo anniversario del proprio innamoramento.
L'insistenza sull'immutabilità del proprio amore si esprime tramite il ricorso a molteplici strategie dell'identico che costellano il componimento; in questa direzione si segnalano riprese lessicali (v. 1 «Sette e sett'anni» - vv. 1 e 5 «anni»; v. 1 «ora» - v. 5 «d'ora in ora»; vv. 2 e 13 «cor»; vv. 2 e 14 «fiamma», non a caso detta *istessa*), la sequenza etimologica *ardendo* - *arsi* – *ardor* (ai vv. 1, 4, 12), la presenza di una rima identica e, concludendo, andrà almeno osservato che tutte le rime del sonetto terminano sempre in *–a*.
Il sonetto non è databile.

Sette e sett'anni interi, ardendo ogni ora,
portato ho nel mio cor fiamma sì viva
che, per quanto d'amor si parli o scriva,
di più bel foco alcun non arse ancora. 4

Nè perché gli anni miei più d'ora in ora
fuggano e sia del fin già presso a riva,
sento l'anima in me men calda o schiva
d'aver seco il desio che l'inamora. 8

Anzi per quel di lei, ch'entro mi suona,
brama al cader di questa vita stanca
portar di ben amar su in ciel corona. 11

Verace ardor che, poi che si sprigiona
l'alma dal cor, d'ogni altra cura non franca,
l'istessa fiamma ancor non l'abbandona. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC CDC; A (*-ora*) e C (*-ona*) sono in assonanza; C e D (*-anca*) condividono il perno consonantico in *–n*; identica la rima "ora": "ora" (1, 5); inclusive le rime "ora": "ancora" (1, 4), "ora": "inamora" (5, 8) e "scriva": "riva" (3, 6); paronomastica la rima "scriva": "schiva" (3, 7).

1-4. ■ SETTE E SETT'ANNI: l'indizio cronologico può riferirsi o a un dato biografico o, più probabilmente,
allude alla schiavitù per amore di Rachele subita da Giacobbe (cfr. *Gn* 29, 20), riferito colto mediato verosimilmente dal modello petrarchesco di *Rvf* 101, 12-13 «La voglia et la ragion combattuto ànno /

sette et sette anni...»; *TC* III 35-6 «...e d'aver non gl' incresce / *sette e sette anni* per Rachel servito!»; Della Casa *Rime* 20, 8 «in pianto e 'n servitù *sett'anni e sette*». ■ OGNIORA: 'sempre'; connesso alla fiamma d'amore cfr. son. 8, 6 «...ove più stretto *ognor* m'infoco»; son. 40, 9 «...*ognor* più forte avampo» e son. 54, 4 «...che vivo in *fiamma ogniora*». ■ FIAMMA SÌ VIVA: per l'espressione cfr. Bembo *Rime* 128, 12 «Voi, cui non arde il cor fiamma più viva»; B. Tasso *Amori* V 183, 1 «La face, la cui *fiamma* ardente e *viva*»; Stampa *Rime* 128, 2 «*l'arder* [= *ardendo*, v. 1] per voi, com'*ardo* in *fiamma viva*» e 282, 7 «*sì viva fiamma nel mio cor* accende». ■ SI PARLI O SCRIVA: per la coppia verbale riferita al soggetto amoroso cfr. già *Rvf* 151, 14 «quant'io *parlo d'Amore*, et quant'io *scrivo*»; 309, 11 «...che *d'amor parli o scriva* (: viva)» e 339, 9 «Onde quant'io di lei *parlai* né *scrissi*». ■ DI...ANCORA: nessuno ha amato tanto quanto il poeta.
5-8. ■ ANNI MIEI...FUGGANO: si introduce qui il *topos* della fugacità del tempo e della vita umana; con espressione simile nel son. 31, 1-2 «*Fugge* e scendendo va di giorno in giorno / nostra vita mortal verso il suo *fine* [= *del fin*, v. 6]»; *Rvf* 30, 13; 122, 10 e 298, 1-2. ■ SIA...A RIVA: 'giunto alla fine', ovvero alla morte. ■ NÉ...MEN CALDA: 'meno innamorata'. ■ SCHIVA: 'restia', riferito all'anima, come in Bembo *Rime* 24, 12 «Così con l'*alma* solitaria et *schiva*» e *Stanze* 3, 3 «Però quando *alma* se ne rende *schiva*». ■ IL DESIO CHE L'INAMORA: l'amore per la donna non scema con l'avanzare dell'età.
9-11. ■ CADER: 'morire'. ■ VITA STANCA: la vita è detta stanca sia perché affaticata dal doloroso travaglio amoroso sia per la spossatezza della vecchiaia; per la medesima espressione cfr. son. 44, 11 «ch'a lor ceder convien la *vita stanca*». È sintagma comune in Petrarca (sempre in clausola: *Rvf* 327, 3; 331, 16; 359, 2).
12-14. ■ ALTRA CURA: 'altra preoccupazione'. ■ FRANCA: 'libera'; per la vicinanza di termini cfr. Della Casa *Rime* 31, 12 «Non è *franco* il mio *cor*...».

75. [c. 20*v*]

Primo di un ciclo di cinque sonetti in lode di Cinzia Braccioduro Garzadori. Il *corpus* è tràdito anche nel ms. Marc. It. IX, 272 (= 6645), indicato qui C, ed è inserito in un'antologia lirica in lode della nobildonna, di origine vicentina, per la quale composero sonetti encomiastici anche Girolamo Fenaruolo, Vettore Giliolo, Bartolomeo Malombra, Valerio Marcellini, Giovan Battista Strozzi, Giovanni Mario Verdizzotti, Alvise Luino, Celio Magno, Marco Venier, Pietro Gradenigo, Jacopo Mocenigo e Annibale Bonagente. Il progetto rimase inedito per ragioni sconosciute; per la silloge manoscritta cfr. cap. VII. 1 *Descrizione dei testimoni*, pp. 376-377.
Privo di riferimenti espliciti a Cinzia, il componimento affronta il tema caro a Molin dell'amore congiunto all'invecchiamento. In virtù della fedeltà che ha sempre dimostrato verso Cupido e ora che ha raggiunto l'età della vecchiaia, il poeta avanza la richiesta di essere finalmente risparmiato dai tormenti di Amore, senza però essere escluso dalle relative gioie. L'amore per l'autore non è solo motivo di piacere ma rappresenta pure il fulcro centrale della propria attività intellettuale e creativa (v. 14). L'endecasillabo di chiusura si connota per una triplice sequenza verbale che conferisce un effetto di rallentamento ritmico al verso. Le quartine costituiscono un unico periodo ipotetico con principale posposta al v. 6. Per un approfondimento sul motivo dell'amore senile in Molin e nella letteratura coeva cfr. cap. V. 1. 5 *L'amore senile*, pp. 159-169.
Il sonetto è databile agli Sessanta, momento a cui è ascrivibile la volontà di allestimento della silloge.

TRADIZIONE TESTUALE: ms. C_1, c. 7*v* (correttamente attribuito a Girolamo Molin, ma con nome cassato).
BIBLIOGRAFIA: TOMASI 2004, pp. 255-289.

Se tutti i giorni miei cortesi e chiari
spesi in seguirti, Amor, come ben sai,
e ne le imprese tue sì pronto andai,
ch'ebbi i rischi maggior sempre più cari, 4

or ch'io son giunto a i dì foschi e avari
degno è, se teco ho travagliato assai,

ch'io posi in parte, e non però giamai
fia ch'io ti lassi od altra vita impari. 8

Tu, s'al buon tempo fui da te raccolto,
presta ch'a l'ombra tua veglio ancora viva,
e quel ch'io meritai non mi sia tolto. 11

Chieggio ciò sol: che di sua vista schiva
donna non sia, ch'a rimirar sia volto
e di te sempre pensi o parli o scriva. 14

---

12 che di sua vista schiva] che non si mostri schiva C_1
13 donna non sia] donna ver me C_1
13 rimirar sia volto] mirar lei sia C_1
14 pensi o parli] parli o pensi C_1

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusiva la rima "sai": "assai" (2, 6).

1-4. ■ GIORNI…CHIARI: la propria giovinezza, espressa da una dittologia aggettivale perfettamente simmetrica al rovesciamento temporale della quartina successiva (v. 1 «Se tutti i *giorni* miei *cortesi e chiari*» - v. 5 «or ch'io son giunto *a i dì foschi e avari*»). ■ CORTESI E CHIARI: per simile coppia aggettivale cfr. capit. 129, 50 «Con gli occhi a' suoi desir *cortesi e cari*». ■ NE LE IMPRESE…ANDAI: il poeta ha avuto modo di affrontare più volte i tormenti amorosi. ■ I RISCHI…CARI: eroicamente l'autore dichiara di aver appezzato soprattutto le imprese amorose più impervie.
5-8. ■ DÌ FOSCHI E AVARI: la vecchiaia; per la medesima immagine cfr. *Rvf* 303, 12 «i *dì* miei fur sì *chiari* [= v. 1], or son sì *foschi*», per la coppia aggettivale cfr. *TE* 110 «…o *chiara* o *fosca*». Poi anche in B. Tasso *Amori* III 55, 8 e Magno *Rime* 25, 72-73 «sembran giorni le notti, e i *foschi giorni* / vincono *i chiari*, e ne' più chiari poi». I giorni sono detti "avari" perché non concedono altro tempo al poeta. ■ TECO HO TRAVAGLIATO: 'ho già sofferto molto a causa tua'; non sfugga l'alliterazione della dentale. ■ IO POSI: 'riposi'; con lo stesso significato anche in Molin son. 134, 4. ■ LASSI: arc. per 'lasci'.
9-11. ■ AL BUON TEMPO: in gioventù; con significato differente cfr. il già citato *Rvf* 303, 1 «*Amor* che meco *al buon tempo* ti stavi». ■ VEGLIO: 'vecchio'; cfr. anche son. 192, 1 «Fammi Signor del ciel, benchè già *veglio*» e canz. 195, 102 «*veglio* omai son, ne posso a la partita».
12-14. ■ CHIEGGIO: il poeta chiede che la donna amata non eviti di guardarlo (perché sgradevole alla vista in quanto vecchio). ■ DONNA: la donna amata. ■ CH'A RIMIRIRAR SIA VOLTO: 'che mi sia concesso di esser volto ad ammirar (donna)'. ■ DI TE: d'amore. ■ PENSI…O SCRIVA: anche in Molin son. 74, 2 «che per quanto *d'amor si parli o scriva*». Il modulo sintattico ricorda *Rvf* 129, 52 «in guisa d'uom che *pensi et* pianga *et scriva*» e 309, 11 «…che *d'amor parli o scriva*». Identico, con la sola variante della congiunzione, a Bembo *Rime* 69, 9 «Così conven ch'io *pensi e parli e scriva*».

76. [c. 21*r*]

Secondo componimento del ciclo per Cinzia Braccioduro. Come il son. 75, il testo non presenta riferimenti esplicita a Cinzia e affronta il tema dell'amore congiunto all'invecchiamento. Nel sonetto in questione, Molin dà voce al proprio conflitto interiore: l'istinto lo spinge ad una passione amorosa ancora viva nonostante l'età, ma la ragione lo esorta invece a placarsi giacché l'amore è prerogativa della giovinezza. Il testo presenta una costruzione bilanciata. I primi sette versi, con legame interstrofico fra prima e seconda quartina, si riferiscono a ciò che sarebbe ragionevole auspicare per l'io lirico. Invece, i secondi sette versi – a partire dall'avversativa marcata del v. 8 – esprimono il tormento interiore del poeta, ancora schiavo di Cupido ma consapevole di aver raggiunto un'età sconveniente per le pratiche amorose.

Il sonetto è databile agli anni Sessanta, momento a cui è ascrivibile la volontà di allestimento della silloge per Cinzia Braccioduro.

TRADIZIONE TESTUALE: ms. C_1, c. 2*v* (erroneamente attribuito a Vettor Ziliol); C_2, c. 43*r* (attribuito correttamente a Girolamo Molin).
BIBLIOGRAFIA: TOMASI 2004, pp. 255-289.

Già degli anni maggior presso a quel segno
che dà principio a la più tarda etade,
pur impetrar dovrei quella pietade,
di che servo fedel fu sempre degno, 4

che sciolti i lacci il cor preso al tuo regno
tornasse a la sua prima libertade.
Ma tu mostrando, Amor, nova beltade
cerchi ancor trarmi, ond'io partir m'ingegno; 8

non è già tanto in me la voglia morta,
ch'io non gradissi il far teco soggiorno,
ma la ragion col ver me ne sconforta, 11

ch'altro ne l'amor suo d'un viso adorno
sperar non può, chi vario il mento porta,
che duol, sospetti e favoloso scorno. 14

---

7 Ma tu mostrando, Amor, nova beltade] Ma ~~tu mostrando, Amor, nova~~ scoprendo di Cinthia la beltade C_1
8 ancor] ~~ancor~~ amor C_1

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; C (*-orta*) e D (*-orno*) condividono la tonica in *–o* e il perno consonantico in *–r*; inclusiva la rima "etade": "pietade" (2, 3) e "libertade": "beltade" (6, 7).

1-4. ■ ANNI MAGGIOR: l'età adulta. ■ A QUEL SEGNO: che sancisce l'arrivo della vecchiaia. ■ TARDA ETADE: vecchiaia; anche in capit. 129, 61 «quando giunto a *l'età tarda* e matura». Si segnala la connessione con il son. successivo 77, 3 «ne miri in me *l'età*…». ■ IMPETRAR: 'supplicare'. ■ SERVO FEDEL: per la servitù *amoris* cfr. anche son. 3, 13 «straziar *servo* è gran biasmo…». Il sintagma è ricorrente nella lirica di Magno, per esempio *Rime* 46, 12 e 107, 1.
5-8. ■ SCIOLTI I LACCI: immagine tradizionale per la liberazione dal legame d'amore (centrale anche nei componimenti son. 38, 1-2 e canzonetta 98, 3-4. ■ TUO REGNO: topico regno d'Amore. ■ MOSTRANDO: secondo tradizione poetica il sentimento d'amore ha nella vista il suo canale privilegiato. ■ NOVA BELTADE: ovvero la bellezza di una nuova donna di cui innamorarsi; per l'uso del termine in Molin cfr. capit. 129, 23-24 «fia più cortese de la sua *beltade* / di costei…». ■ CERCHI ANCOR…: Amore tenta di farlo nuovamente cadere in trappola. Per la stessa immagine cfr. son. 77, 1-2 «Tu pur scoprendo, Amor, nove bellezze / m'adeschi e vuoi ch'al tuo languir consenta».
9-11. ■ VOGLIA: il desiderio istintivo, a cui si oppone la ragione al v. 11. ■ ME NE SCONFORTA: me lo sconsiglia.
12-14. ■ VISO ADORNO: della donna amata; già in per l'uso cfr. son. 2, 4 «spiegar fu'insegne nel bel *viso adorno*»; son. 31, 5 «Madonna sol del suo bel *viso adorno*» e canz. 85, 20 «vedesti mai, ch'a quel bel *viso adorno*». ■ SPERAR NON PUÒ: per il concetto cfr. son. 77, 6 «con *poca speme* ardir molto si tenta» e 14 «donando a lei le mie *speranze* e i preghi». ■ VARIO IL MENTO: la barba brizzolata. ■ SCORNO: 'umiliazione'.

77. [c. 21*r*]

Il componimento sviluppa le considerazioni del son. 76. Dopo aver messo in luce il conflitto tra pulsione erotica e ragione, nel presente sonetto il poeta ipotizza che la donna possa gradire le lusighe di un uomo vecchio che, per quanto sfiorito, sia ancora capace di conservare il suo originario profumo ossia il proprio fascino.
Il sonetto è databile agli Sessanta, momento a cui è ascrivibile la volontà di allestimento della silloge per Cinzia Braccioduro.

TRADIZIONE TESTUALE: ms. C_1, c. 3*r* (erroneamente attribuito a Vettor Ziliol).
BIBLIOGRAFIA: TOMASI 2004, pp. 255-289.

Tu pur scoprendo, Amor, nove bellezze
m'adeschi, e vuoi ch'al tuo languir consenta,
né miri in me l'età, ch'omai s'allenta,
e men nel regno tuo par che s'apprezze. 4

S'a me ben guardo ed a le sue vaghezze
con poca speme ardir molto si tenta,
s'al piacer poi, ch'al cor si rappresenta,
ogni strazio per lei convien ch'io sprezze. 8

Ma s'egli è ver ch'ella non sdegni e neghi
ch'altri l'onori e, pur men fresco e vago,
non spiace fior che tien del primo odore, 11

d'amar m'arrischio e d'un pensier m'appago,
ch'aveduto desio tempra l'ardore,
donando a lei le mie speranze e i preghi. 14

---

4 men] più C_1
5 vaghezze] bellezze C_1

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE DEC; A (*-ezze*), B (*-enta*) e C (*-eghi*) condividono la tonica in *–e*; C e D (*-ago*) sono in consonanza; ricche le rime "apprezze": "sprezze" (4, 8), "consenta": "rappresenta" (2, 7) e "odore": "ardore" (11, 13).

1-4. ■ SCOPRENDO: 'mostrando(mi)'. ■ NOVE BELLEZZE: donne capaci di far innamorare il poeta; da ricondurre a son. 76, 7 «ma *tu mostrando*, *Amor*, *nova beltade*». ■ ADESCHI: per la stessa idea cfr. son. 76, 7-8 «Ma tu mostrando, Amor, nova beltade / cerchi ancor trarmi, ond'io partir m'ingegno». ■ ALLENTA: simile cfr. son. 233, 5 «ch'ove il vigor natio che '*l tempo allenta*». ■ REGNO TUO: già nel son. 76, 5 «che sciolti i lacci il cor preso *al tuo regno*». ■ MEN…APPREZZE: da ricondurre alla presunta incompatibilità tra vecchiaia e Amore.
5-8. ■ VAGHEZZE: da ricondurre alle *nove bellezze* del v. 1. ■ POCA SPEME: per le poche speranze in età avanzata si vedano poi il v. 14 del sonetto in questione e il son. 76, 13 «sperar non può, chi vario il mento porta». ■ SPREZZE: 'ignori'.
9-11. ■ NON SPIACE: il poeta osserva che la donna potrebbe gradire comunque un fiore anche se non più fresco. ■ FIOR: il poeta si paragona ad un fiore essicato capace comunque di conservare il profumo di un tempo. ■ MEN FRESCO: sempre in riferimento all'età cfr. son. 70, 11 «con l'età, che sen' va giovane e *fresca*». ■ ODORE: per la vicinanza di termini cfr. canz. 84, 22 «Di *fresca* rosa ogni altro *odore* avanza».

12-14. ■ M'ARRISCHIO: il poeta sceglie di arrischiarsi e assecondare l'istinto. ■ AVEDUTO: 'avveduto, giudizioso'.

78. [c. 21*v*]

Il poeta prosegue il discorso circa la compatibilità tra amore e invecchiamento. Superato ogni dubbio, Molin chiede ora ad Amore di convincere l'amata a ricambiare i propri sentimenti nonostante la distanza anagrafica. La strategia argomentativa si fonda sul parallelismo tra sé stesso e Titone, il vecchio marito della dea Aurora. Non solo l'autore intende dimostrare la possibilità di un'unione fra amanti di anni differenti, ma anche l'appagamento erotico della dea, riconducibile non all'età bensì alle capacità dell'amante. È avvertibile una memoria di Properzio *Elegiae* II 18b, 1-4 («quid mea si exactis aetas canesceret annis, / er laceret scissas languida ruga genas? / at non Tithoni spernens Aurora senectam / desertum Eoa passa iacere domo est») e 17-18 («cum sene non puduit teneram dormire puellam / et canae totiens oscula ferre comae»). Il sonetto è databile agli Sessanta, momento a cui è ascrivibile la volontà di allestimento della silloge per Cinzia Braccioduro.

TRADIZIONE TESTUALE: C_1, c. 4*r* (erroneamente attribuito a Vettor Ziliol).
BIBLIOGRAFIA: TOMASI 2004, pp. 255-289.

S'a te pur piace, Amor, di farmi ancora
nov'esca a fiamma sì leggiadra e bella,
opra ch'al foco mio si scaldi quella
che m'arde, e miri in lui quanto s'onora. 4

Se gli anni in me maggior fosser talora
men degno obbietto a l'età sua novella,
dille che degna è ben la fiamma, ch'ella
non li disdegni onde 'l mio cor l'adora. 8

Mostrale ancor la giovanetta altera,
guida del sol, che l'universo alluma
e pur col vecchio suo si corca a sera, 11

e non lo schifa e la sua bianca piuma
lusinga, in uom d'età prova non vera,
com'anco anzi stagion spesso vien bruma. 14

---

5 fosser maggior] maggior fosser C_1
7 è ben] è poi C_1

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*-ella*) e C (*-era*) sono in assonanza; A (*-ora*) e C (*-era*) in consonanza; inclusiva la rima "novella": "ella" (6, 7).

1-4. ■ SE…: per un *incipit* con ipotetica all'interno del medesimo *corpus* lirico cfr. son. 75, 1 «*Se* tutti i giorni miei cortesi e chiari». ■ ESCA: questa volta, per volontà di Amore, è il poeta ad essere esca per una donna. ■ LEGGIADRA E BELLA: per uguale coppia aggettivale cfr. son. 8, 11 «a nodo e *fiamma sì leggiadra e bella* (: quella)». ■ OPRA: 'fai in modo che'. ■ FUOCO…SCALDI: per la medesima immagine cfr. ball. 115, 2-3 «Poi che la donna mia / *si scalda al foco mio* sì dolce e pia». ■ QUELLA: la donna amata, responsabile di far ardere il poeta. ■ IN LUI: nel fuoco del v. 3.

5-8. ■ FOSSER MAGGIOR: se gli anni del poeta fossero troppi. ■ DEGNO OBBIETTO: da ricondurre all'inadeguatezza del sentimento amoroso in età avanzata. ■ ETÀ SUA AVANZATA: la giovenezza della donna, in contrasto con l'età del poeta. ■ LI DISDEGNI: riferito agli *anni* (v. 5). ■ ONDE: con valore causale.
9-11. ■ MOSTRALE: il poeta suggerisce ad Amore di persuadere la giovane ricordandole il mito di Aurora e Titone. ■ GIOVANETTA: poi anche nel son. 79, 9 «Vite, se *giovanetta* anco s'apprende». ■ ALTERA…SOL: ovvero la dea Aurora, che nella mitologia classica dischiude le porte al giorno, e quindi al sole, conducendo un carro a due cavalli. Per la presenza del mito di Aurora e Titone in Molin cfr. anche il trittico di sonetti *Se del vecchio Titon schiva ti desti - Prendi Titon questo odorato unguento - Deh non lasciar partir sciocco Titone* (nn. 45-47). ■ ALLUMA: 'illumina'; per l'uso in Molin cfr. son. 63, 10 «che se 'l tuo raggio assai scalda e *m'alluma*» e son. 139, 10 «per me *s'allumi*? E pur talor compiace». ■ VECCHIO SUO: Titone; cfr. son. 45, 1 «Se del *vecchio Titon* schiva ti desti» e rimandi.
12-14. ■ SCHIFA: ant. 'evita'. ■ LA SUA BIANCA PIUMA: i capelli e la barba bianchi, descritti anche nel son. 46, 7-8 «la Donna tua, ch'anzi 'l suo tempo parte / *schiva di te bianco le chiome e 'l mento*». Riferito alla vecchiaia del poeta anche nel son. 76, 13 «sperar non può chi vario il mento porta». ■ LUSINGA: 'apprezza'. ■ IN PROVA…VERA: secondo il mito, infatti, Titone ha ricevuto l'immortalità ma non l'eterna giovinezza. ■ ANZI STAGION: prima del tempo. ■ BRUMA: 'nebbia, foschia', prerogativa del paesaggio invernale.

79. [c. 21*v*]

Sonetto conclusivo del ciclo per Cinzia, in cui il poeta esorta per l'ultima volta la donna ad accettare la sua proposta amorosa nonostante la vecchiaia. Dalla seconda quartina il testo sviluppa una metafora botanica, per la quale l'autunno della vita è inteso un momento dell'esistenza ancora capace di regalare dolci frutti amorosi. Il richiamo vegetale porta con sé il motivo conclusivo dell'unione necessaria e proficua tra la vite e l'olmo, corrispettivi dei due amanti, e di matrice classica. Oltre al precedente virgiliano (*Georgiche* I, 1-3) e ovidiano (*Amores* II 17, 41-42), varrà la pena ricordare soprattutto MARZIALE *Epigrammi* IV 13, 5 («Nec melius teneris iunguntur *Vitibus Ulmi*») e Catullo *Carm*. LXII, 49-56 («Ut vidua in nudo *vitis* quae nascitur arvo, / numquam se extollit, numquam mitem educat uvam, / sed tenerum prono deflectens pondere corpus / iam iam contingit summum radice flagellum; / hanc nulli agricolae, nulli coluere iuvenci: / at si forte eadem est *ulmo* coniuncta marita, / multi illam agricolae, multi coluere iuvenci: / sic virgo dum intacta manet, dum inculta senescit»). Per la fortuna di quest'immagine coniugale tra Rinascimento ed età moderna cfr. BUCCHI 2013.
Il sonetto è databile agli Sessanta, momento a cui è ascrivibile la volontà di allestimento della silloge.

TRADIZIONE TESTUALE: C_1, c. 4*v* (erroneamente attribuito a Vettor Ziliol); e C_2, c. 43*v* (correttamente attribuito a Girolamo Molin).
BIBLIOGRAFIA: TOMASI 2004, pp. 255-289.

Deh ferma il passo e le mie voci ascolta,
vaga donzella, e togli a gli occhi il velo
ch'un bel agio d'amor, che presti il cielo,
tal più non riede mai, scorso una volta. 4

Fugge il bel sempre e s'al su' occaso volta
mia vita omai, s'adombra e varia il pelo
più ch'altra, la stagion cui segue il gelo
rende frutti soavi in copia molta. 8

Vite, se giovanetta anco s'apprende

ad olmo amata di più ferma scorza,
cresce e sicura più s'inalza e stende, 11

ché, se mai lo vento rio la piega o sforza,
a lui s'appoggia e seco si difende
ove in ramo minor scema la forza. 14

---

2 vaga donzella] ~~vaga donzella~~ novella cinthia C_1
8 in] et C_2
11 stende] scende C_1

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-olta*) e D (*-orza*) sono in assonanza; B (*-elo*) e C (*-ende*) condividono la tonica in *–e*; equivoca la rima "volta": "volta" (4, 5) e derivativa la rima "sforza": "forza" (12, 14).

1-4. ■ DEH FERMA IL PASSO: per identica espressione cfr. B. Tasso *Amori* II 90, 79 «*Deh ferma il passo* e non portar nel fondo». Simile attacco nel sonetto *Fermate il passo, o miseri cursori* di Jacopo Marmitta (Marmitta *Rime*, p. 93). ■ MIE VOCI: 'mie parole'; cfr. capit. 129, 4 «sperando al fin de le *mie voci* sparte». ■ VAGA DONZELLA: per il sintagma cfr. son. 65, 2 «parmi un uom grave, una *vaga donzella*». ■ TOGLI…VELO: il velo del pregiudizio. ■ CH'UN BEL…UNA VOLTA: Molin sostiene di offrire alla donna un'opportunità amorosa che non le capiterà una seconda volta.
5-8. ■ FUGGE…PELO: si introduce il motivo della fugacità della vita umana. ■ FUGGE IL BEL: la bellezza è destinata a sfiorire. ■ OCCASO: 'tramonto', ma l'*etimo* latino porta con sé anche un presagio di morte. ■ ADOMBRA: 'si incupisce', coerente con l'associazione tra vecchiaia e tramonto. ■ VARIA IL PELO: i capelli si imbiancano; per l'uso cfr. canz. 195, 120 «e vesta omai col *variar del pelo*»; per precedenti petrarcheschi andranno ricordati *Rvf* 122, 5 (pelo: cielo: gelo: velo); 195, 1; 264, 115; 319, 12 e 360, 41. ■ LA STAGION: l'autunno della vita. ■ GELO: l'inverno (ma anche la morte). ■ RENDE FRUTTI SOAVI IN COPIA MOLTA: la vecchiaia è in grado di offrire un'abbondanza di gioie amorose.
9-11. ■ VITE...OLMO: la fragile donna trarrà vantaggio dall'appoggiarsi ad uomo maturo; la metafora presenta prodromi classici, messi in luce nel cappello introduttivo. Per un utile studio sul *topos* demando a CORSI 1987, che ingada l'associazione a partire dall'uso tassiano *di Gerusalemme liberata* XX, 99; ma ricordo anche Torquato Tasso nell'*Aminta* (atto I scena I, 155): «la *vite* s'avviticchia al suo marito». ■ APPRENDE: 'afferra, aggrappa'.
12-14. ■ CHÉ SE MAI….FORZA: l'olmo, e quindi l'uomo, è in grado di sostenerla e proteggerla durante le interperie. ■ VENTO RIO: cfr. B. Tasso *Amori* II 59, 5 «se giamai *vento* impetuoso e *rio*». ■ A LUI: all'olmo.

80. [c. 22*r*]

Come i precedenti, il sonetto affronta il tema dell'amore congiunto all'invecchiamento. Il tempo ha progressivamente privato il poeta della propria bellezza fisica e, di conseguenza, dei propri piaceri carnali. La memoria diventa un supporto al dolore del proprio invecchiamento, come espresso anche nei sonetti 60 e 83.
Il sonetto non è databile, ma è verosimilmente tardo.

Arsi ne l'età mia verde fiorita
com'a te piacque, Amore, e 'n chiaro foco
non pur presi d'amar vaghezza e gioco,
ma di far la mia fiamma altrui gradita, 4

e fu chi l'ebbe assai cara. Or smarrita
la parte in me, con gli anni a poco a poco,

che suol gli occhi allettar, più non ha loco
il secondo piacer ne la mia vita, 8

e sol del primo in me quel pro ne sento,
che trae pianta dal sol ch'anco è pur verde
e l'umor vivo in sua radice ha spento; 11

così la tua mercé pian pian si perde,
ma chi se n'appagò soffra contento,
se la memoria sua non si disperde. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (*-ento*) e D (*-erde*) condividono la tonica in *–e*; ricca la rima "fiorita": "smarrita" (1, 5); paronomastica la rima "sento": "spento" (9, 11); inclusiva la rima "perde": "disperde" (12, 14).

1-4. ■ ARSI: in posizione di attacco cfr. Bembo *Rime* 114, 1 «*Arsi*, Bernardo, in foco chiaro e lento»; Della Casa *Rime* 32, 1 «*Arsi*; e non pur la *verde stagion fresca*», Stampa *Rime* 26, 1 «*Arsi*, piantai, cantai; piango, ardo e canto» e Giustinian *Rime* 37, 1 «*Arsi*, già d'amor cieco, e d'altro poco». ■ ETÀ MIA VERDE FIORITA: la giovinezza, secondo il motivo tradizionale della primavera della vita; simile in Molin son. 164, 1 «Nel bel matin dell'*età sua fiorita*» son. 81, 1 «Già fu, mentre *l'età verde* in me sorse». Il sintagma, di matrice petrarchesca (*Rvf* 315, 1 «Tutta la mia *fiorita* e *verde etade*» e *TE*, 133 «ne *l'età* più *fiorita* e *verde* avranno»), conobbe una fortunata tradizione nel contesto cinquecentesco. ■ 'N CHIARO FOCO: nella passione amorosa; per l'espressione cfr. Della Casa *Rime* 36, 2 «*in chiaro foco* e memorabil *arse*»; B. Tasso *Amori* IV, 51, 2 «un *foco* di virtù *chiaro* e ardente». ■ VAGHEZZA: 'bellezza, piacere'; per l'accostamento di termini cfr. Della Casa *Rime* 47, 18-19 «Nova mi nacque in prima al cor *vaghezza* / sì dolce al gusto in su *l'età fiorita*». ■ GIOCO: per l'amore come gioco cfr. son. 82, 9 «Ne già mai penso a le sue grazie, al *gioco*». ■ LA MIA FIAMMA: 'il mio amore'; si noti l'allitterazione "Far la mia Fiamma".
5-8. ■ E FU CHI L'EBBE ASSAI CARA: 'e ci fu qualcuno che la apprezzò', l'allusione maliziosa ri riferisce ad un godimento che Molin ha preso ma ha anche saputo dare. ■ LA PARTE IN ME…ALLETTAR: la bellezza del proprio corpo, invecchiando, è sfiorita. ■ CON GLI ANNI: 'con il trascorrere del tempo'; l'espressione è attestata anche in son. 31, 11. ■ A POCO A POCO: la bellezza si consuma a poco a poco, in modo impercettibile; il costrutto, molto diffuso in Petrarca, in Molin si attesta anche nel son. 13, 8 «…m'affino *a poco a poco*» e nalla canz. 152, 113 «tanto la grazia *a poco a poco* scema». Vale forse la pena ricordare anche Della Casa *Rime* 23, 7 «…e par ch'*a poco a poco* (: gioco)». ■ CHE SUOL GLI OCCHI ALLETTAR: 'che piace alla vista'. ■ SECONDO PIACER: quello carnale. Maliziosamente il poeta suggerisce che, diventando vecchio, deve accontentarsi di desiderare e non di vedere più appagati i suoi desideri.
9-11. ■ DEL PRIMO: il primo piacere, quello visivo. ■ PRO: 'beneficio'. ■ PIANTA DAL SOL…SPENTO: la condizione del poeta (invecchiato ma ancora innamorato) equivale a quella di una pianta, ancora verde all'apparenza, ma rinsecchita nella sua linfa vitale. Di qualche interesse è la continuità della similitudine botanica con l'immagine floreale in apertura di sonetto. ■ UMOR VIVO: 'linfa delle piante'.
12-14. ■ PIAN PIAN: vistosa l'allitterazione della *-p* («Pian Pian si Perde»); per l'uso in Molin cfr. canz. 152, 79 «ch'altrui seguendo a te *pian pian* s'appressa» e 105 «se fatta, e vai *pian pian* scendendo al basso» e son. 203, 14 «tal scioglieresti da lui destro e *pian piano*». ■ TUA: di Amore. ■ SOFFRA: il motivo della sofferenza è la consapevolezza della perdita della giovinezza e dell'amore.

81. [c. 22*r*]

Il sonetto, in continuità con il precedente, riflette ancora sul ruolo della memoria in relazione all'amore. Nel testo, Molin suggerisce che la memoria delle gioie passate possa consolare dalle sofferenze del presente. L'autore, oltre a soffrire per un sentimento non ricambiato, si dice ulteriormente aggravato dalle difficoltà di un invecchiamento che è di ostacolo all'amore. Meritevole di attenzione è l'inserzione proverbiale del v. 5 che conferisce un tono confidenziale,

quasi quotidiano, al componimento. L'insistenza sul pronome personale in prima persona attribuisce un'enfasi lirica al testo (vv. 1, 2, 4, 7, 8, 9, 11).
Il sonetto non è databile, ma verosimilmente tardo.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 87 n. 27 (in cui propone una riflessione sull'inciso del v. 5).

Già fu, mentre l'età verde in me sorse,
chi m'ebbe amando assai diletto e caro
e quel ch'or prego e d'involar imparo
altri pregando a me cortese porse. 4

Così va 'l mondo! Or le mie gioie scorse
membrando vo per contemprar l'amaro
che move in me da cor freddo ed avaro,
ch'ombra mai di pietà per me non scorse. 8

Né tu per ciò men, fero Amor, m'assali,
e voi ch'io l'ami e quel che più m'accora
è ch'io m'invago de' miei propri mali. 11

Ardo tutto e languisco e ben veggio ora
ch'a le percosse tarde de' tuoi strali
convien ch'uom soffra o volontario mora. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-orse*) e D (*-ora*) condividono la tonica in *–a* e il perno consonantico in *–r*; B (*-aro*) e C (*-ali*) condividono la tonica in *–a*; B e D sono in consonanza e invertono l'ordine delle vocali; equivoche le rime "scorse": "scorse" (5, 8).

1-4. ■ Data l'oscurità semantica si suggerisce una parafrasi: 'Quando ero giovane c'era chi mi amava e mi gradiva. E ciò che ora invoco e imparo a rubare (ovvero l'amore) in passato altre me lo offrivano cortesemente pregandomi'; in altri termini le donne un tempo lo ricercavano, mentre ora è costretto lui a supplicarle. ■ ETÀ VERDE: la giovinezza; cfr. son. 80, 1 «Arsi ne *l'età mia verde* fiorita» e rimandi. ■ ALTRI: le donne che ha amato in passato.
5-8. ■ COSÌ VA 'L MONDO: l'inserzione proverbiale ricorda *Rvf* 290, 1 «Come *va 'l mondo*! *Or* mi *diletta et piace* [= v. 2]». ■ GIOIE SCORSE: i ricordi d'amore della sua giovinezza. ■ MEMBRANDO VO: per l'uso sintagmatico cfr. Bembo *Rime* 56, 32 e Della Casa *Rime* 26, 10. ■ CONTEMPRAR: 'moderare, stemperare'. ■ AMARO: l'amarezza della vecchiaia e della solitudine amorosa che comporta; cfr. son. 23, 9 «Pur *l'amaro* contempra in me raccolto» e rimandi. ■ FREDDO E AVARO: in contrasto con il poeta, la donna non ricambia i sentimenti d'amore, né hai mai manifestato pietà.
9-11. ■ NÉ TU…M'ASSALI: Amore non lo risparmia nonostante l'età e l'amore non ricambiato. ■ E VOI: 'e vuoi'. ■ M'ACCORA: 'addolora'.
12-14. ■ ARDO…LANGUISCO: cfr. canz. 88, 19-20 «Però rallenta in parte / l'incendio, in ch'io *languisco*». ■ PERCOSSE: i colpi d'amore; anche nel son. 72, 2 «che m'hai con l'arte tua vinto e *percosso*». ■ TARDE: perché in vecchiaia.

82. [c. 22*v*]

Il sonetto prosegue la riflessione di Molin sul rapporto tra amore e invecchiamento. Nonostante l'età il poeta dichiara di continuare a provare gli stessi desideri erotici e una pulsione analoga a quella della propria giovinezza, secondo un'indole congenita che gli appartiene fin dalla nascita (v. 14). Il testo è costruito attorno a tre similitudini. Nella prima

quartina il poeta si affianca ad un guerriero che, non appena ode il tuono della tromba militare, si dice pronto alla battaglia; nella seconda si associa al contrario ad un malato, ancora bramoso, a cui viene invece offerto solo cibo scadente. Infine nelle terzine si identifica in un carbon fossile pronto ad incendiarsi alle prime lusinghe femminili e al pensiero dei divertimenti amorosi. Non si manchi di rilevare l'uso anaforico di *mai*, in attacco di partizione metrica, e l'isometria tra gli etimologici *d'amor- d'amar- d'Amor* (vv. 1, 2 e 14), sempre con accento in sesta sede.
Il sonetto figura nell'allestimento manoscritto per Cinzia Braccioduro, ragion per cui è probabilmente ascrivile agli anni Sessanta.

TRADIZIONE TESTUALE: in C_1, c. 8*v* (ma impropriamente attribuito a Bartolomeo Malombra).
BIBLIOGRAFIA: TOMASI 2004, pp. 255-289.

Mai ragionar d'amor non odo ch'io
tutto dentro d'amar non mi risenta,
come guerrier che 'l suon di tromba senta,
benché far lo devrian gli anni restio. 4

Né mai lo sguardo a bella donna invio
che riverente il cor non le consenta
sì come infermo a cui si rappresenta
frutto non san ch'a lui piega il desio. 8

Né giamai penso a le sue grazie, al gioco,
ch'io tutto non invaghi a quel diletto,
qual per fiato carbon ch'apra in sé foco. 11

Ben tempra in me ragion l'indegno affetto,
ma gli anni del piacer mi levan poco,
così fa chi d'Amor nasce soggetto. 14

---

4 devrian] dovrian C_1
13 gli anni] l'età C1

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*–enta*) e D (*–etto*) condividono la tonica in *–e*; inclusive le rime "io": "restio" (1, 4), "senta": "consenta" (3, 6); etimologica la rima "risenta": "senta" (2, 3); ricca la rima "consenta": "rappresenta" (6, 7).

1-4. ■ RAGIONAR D'AMOR: forse memoria dantesca di Dante *Rime* 29, 1 «*Voi che sapete ragionar d'Amore*» e Dante *Rime* 9, 12 «e quivi *ragionar* sempre *d'amore*». ■ D'AMOR…D'AMAR: non sfugga l'eco etimologica. ■ RISENTA: 'risvegli, rianimi'. ■ GUERRIER: in contesto amoroso anche nel son. 3, 5 «Fatt'avrei come nobil *guerriero*». Sullo sfondo è innegabile la memoria di Ovidio *Amores* I 9, 3-4. ■ TROMBA: in ambito militare cfr. son. 146, 1 «Mentre l'orribil *tromba* in ciel risuona» e son. 194, 1 «Chi d'udir brama una celeste *tromba*»; per uso simile cfr. B. Tasso *Amori* IV 90, 5 «io sento il *suon de la canora tromba*». ■ ANNI: il poeta si confronta con il proprio invecchiamento. ■ RESTIO: l'età dovrebbe limitarne lo slancio.
5-8. ■ RIVERENTE: riferito al proprio cuore e coerente con il motivo della servitù amorosa. ■ INFERMO: il poeta si associa ad un malato ancora consumato dal desiderio e dal piacere di vivere.
9-11. ■ GRAZIE: le qualità fisiche della donna. ■ GIOCO: al divertimento che l'amore comporta, ma non si esclude un riferimento maliziosamente allusivo. Per il gioco si ricordi anche il caso del son. 80, 3 «non pur presi d'amar vaghezza e *gioco*». ■ INVAGHI A QUEL DILETTO: la passione infiamma il

poeta come il carbone si incendia soffiandoci contro. ■ CARBON: similitudine non comune in ambito lirico e di insolito realismo; per l'uso del termine in contesto amoroso cfr. Magno *Rime* 55, 27-28 «ch'or un stral ti rintuzza, or del tuo *foco* / un *carbon* spegne, or un lacciuol ti solve».
12-14. ■ RAGION…AFFETTO: la ragione condanna una pulsione erotica che ammette essere inappropriata in età avanzata; per la medesima idea in Molin cfr. son. 76, 11. ■ ANNI DEL PIACER: l'età della giovinezza. ■ A CHI D'AMOR NASCE SOGGETTO: predisposto ad amare; il verso ricorda Borghesi son. *Tu, ch'al divin Patone il pregio hai tolto*, 12 «Però *chi d'Amor* vive *soggetto* (: diletto)» (Borghesi *Rime*, c. 15*r*).

83. [c. 22*v*]

Anche l'ultimo sonetto della sezione amorosa, a partire dal tema della memoria, indaga il rapporto tra amore e invecchiamento. In questo caso è la donna ad essere sfiorita, ma il ricordo della sua bellezza giovanile continua ad alimentare i sentimenti del poeta. Anche in questo componimento conclusivo Molin ribadisce che la vecchiaia non fa scemare il desiderio amoroso ma al contrario lo rinvigorisce perché ricorda all'innamorato le gioie sfumate. L'opposizione tra giovinezza e anzianità è rimarcata dalla metafora tradizionale della vita come susseguirsi di stagioni, da cui si sviluppa il testo.
Il sonetto non è databile, ma è verosimilmente tardo.

Con tal diletto ancor rivolgo gli occhi
a la beltà che m'arse, alma e divina,
con qual vago giardin mirar s'inchina
chi 'l vide il maggio ancor ch'ottobre il tocchi. 4

Né perché la stagion presente fiocchi
sovra i suoi primi fior rugiada e brina,
per la memoria in me che non declina,
vien che suoi strali Amor men caldi scocchi. 8

Anzi com'uom ch'un ben smarrito suole
membrar con doppio affetto, e talor giova
veder men chiaro tramontar il sole, 11

tal maggior brama in noi par ch'Amor piova
quando mancano i gigli e le vïole
e ricordo di lor fresco rinova. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-occhi*), C (*-ole*) e D (*-ova*) condividono la tonica in *–o*; inclusiva la rima “occhi”: “tocchi” (1, 4).

1-4. ■ ANCOR: anticipa il fattore dell'invecchiamento, inopportuno nel sentimento amoroso. ■ BELTÀ CHE M'ARSE: la donna amata, poi associata ad un «vago giardin» (v. 3) da ammirare. ■ S'INCHINA: si accinge a guardare. ■ MAGGIO: metonimia metaforica per indicare la primavera e, quindi, la giovinezza della vita. Per uso molto simile cfr. Bembo *Stanza* 31, 1-2 «È la vostra *bellezza* [= v. 2] quasi un *orto* [v. 3], / gli anni teneri vostri aprile e *maggio*». Attestato con frequenza anche in Cappello *Rime* 338, 9-11 «ché s'hai fin qui non pur mal speso il Maggio / del tuo breve anno, ma l'Agosto e 'nseme/ l'Autunno intero et più che mezzo il verno»; B. Tasso *Amori* I 36, 6 «al nostro verno un dilettoso *maggio*»; I 51, 14 «ch'avran de' fiori tuoi perpetuo *maggio*»; I 101, 13 «tu per render più bello il novo *maggio*»; I 126, 13 «le mie voci in lodarti e al novo *maggio*»; I 127, 4 «surgete a salutare il novo *maggio*»; III 51, 4-6 «vago rendranno e dilettoso *maggio*; / mentre torrà le frondi a l'olmo, al faggio / l'Autunno [= v.

4] avaro, e lievi fiere e snelle». ■ OTTOBRE: per opposizione, l'autunno della vita e quindi l'insorgere della vecchiaia. La contrapposizione temporale suggerisce l'idea di una bellezza che va progressivamente sfiorendo con il passare degli anni.
5-8. ■ NÉ…VIEN CHE: 'né capita che Amore scocchi i suoi dardi con meno forza'. ■ FIOCCHI: il cadere della neve indica l'arrivo dell'inverno e quindi della vecchiaia. Per l'uso del termine cfr. *TM* I, 167 «che senza venti in un bel colle *fiocchi*»; B. Tasso *Amori* IV 50, 4 «quant'è la neve che in bel colle *fiocchi*» e V 170, 8 «che par ch'ad or ad or nel cor mi *fiocchi*». ■ RUGIADA E BRINA: per simile coppia cfr. *Rvf* 127, 59 «et fiammeggiar fra la *rugiada* e 'l gielo» e per l'accostamento dei termini cfr. *Purg.* XXI, 47 «non *rugiada*, non *brina*…». In Molin cfr. anche canz. 84, 60 «rosa di pioggia aspersa ò di *rugiada*». ■ MEN CALDI: il poeta, nonostante l'età, è vittima di dardi d'amore ardenti come quando era giovane. Il calore dell'amore contrasta l'implicita freddezza suggerita dall'arrivo dell'inverno.
9-11. ■ COM'UOM…SMARRITO: il poeta è come se avesse smarrito la propria giovinezza, della quale ha però mantiene un ricordo molto lucido. ■ DOPPIO AFFETTO: il ricordo del passato è ancora più intenso perché è consapevole di averlo perduto. ■ TRAMONTAR IL SOLE: cfr. *Rvf* 22, 30 «…dal *tramontar del sole*».
12-14. ■ TAL MAGGIOR…RINOVA: è proprio quando il tempo degli amori è passato che il desiderio si sviluppa con maggiore forza e vigore. ■ IN NOI: plurale *maiestatis*; ma è valido anche ammettere un enunciato di carattere generale. ■ PIOVA: 'infonde'. ■ QUANDO…VIOLE: quando la primavera è passata. ■ GIGLI E VÏOLE: accostamento tradizionale per esempio attestato anche in Magno *Rime* 37, 2 «tra bianchi *gigli* e pallide *viole*», B. Tasso *Amori* II 96, 1-2 «Gli altar di *gigli* d'oro / ornate, e di *viole*» e II 113, 17 «così candidi i *gigli*, e le *viole*». ■ RICORDO…RINOVA: il ricordo degli amori giovanili rinnova il desiderio.

CANZONI AMOROSE

84.

La canzone sviluppa l'associazione tra l'amata e una rosa, forse *senhal* della destinataria (come paiono suggerire i vv. 72-73). La metafora continuata tra l'innamorata e il fiore – impiegata da Molin anche nel sonetto *Nel bel matin dell'età sua fiorita* (n. 164) – è comune nella lirica del XVI secolo e vanta numerosi precedenti nella letteratura latina e medioevale (imprescidibile è lo studio di POZZI 1974). La canzone si struttura attraverso una fitta rete di analogie, facilmente comprensibili e non particolarmente originali; parimenti presenta una notevole stilizzazione, con insistenza su precise parole-chiave, e si avverte la tendenza ad una certa eleganza costruttiva artificiale ed impostata. Lo schema metrico coincide con quello di *Rvf* 70, nota canzone delle citazioni, rispetto alla quale si distanzia però sensibilmente per contenuti. Secondo Edoardo Taddeo «una certa acerbità fa pensare ad una prova giovanile» (cit. da TADDEO 1974, p. 76 n. 4).
La canzone non è databile, ma lo stile del testo suggerisce la presenza di un componimento giovanile.

TRADIZIONE TESTUALE: ms. G, cc. 10*r*-11*v*.
BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 76 n. 4.

[c. 23*r*] Candida rosa mia, rosa beata
che puoi bear chi del tuo amor s'infiamma,
rosa chiamar ti voglio, alma mia fiamma,
ché rosa sembri d'ogni grazia ornata.
Tu in questo prato umano, alma ben nata, 5
proprio a guisa di rosa
in bel giardin ascosa
talor ti stai dal vulgo allontanata
e chi t'adocchia al primo incontro, e mira,
un bel disio d'averti Amor l'ispira. 10

[c. 23*v*] Rosa gentil, tu poi se in vaga schiera
di donne e di donzelle a noi ti mostri
così di lor più bella gli occhi nostri
gradiscon te, qual rosa a primavera,
che par de gli altri fior reina altera. 15
Dal tuo angelico aspetto
piove grazia e diletto,
ch'ivi è l'essempio di bellezza intera,
e dove indrizzi de' begli occhi un raggio
rappresenti ne l'alme aprile e maggio. 20

Rosa soave, il desiato odore
di fresca rosa ogni altro odore avanza.
In te si vede for d'umana usanza
spirar vera onestà, senno e valore,
che ti fan degna di perpetuo onore, 25
come fior sì gentile,
cui null'altro è simile.
Vero è che da ciò move un vago errore,
ché chi la man per acquistarti inchina,
punto s'aretra d'amorosa spina. 30

Rosa diletta, il tuo merito è tale
che può dubbio recar qual più s'apprezza
in te maggiore o castità o bellezza,
sì ciascuna di lor possedi eguale,
come può dirsi ancor ch'incerto sale 35
di viva rosa il vanto
d'odore o beltà tanto
ne l'uno e l'altro onor suo pregio vale,
[c. 24*r*] ma pur sia ogniuna in te, quanto si sia,
tutto è doppia esca de la fiamma mia. 40

Rosa leggiadra, al novo vestimento
onde sì ben t'adorni alcuna volta
rosa rassembri in varie foglie avolta,
da dotta man che per darle ornamento

la stringe ad un con fil d'oro e d'argento. 45
Ma 'l dolce lume poi,
ch'esce da gli occhi tuoi,
fa ch'inanzi al pensier mi rappresento
cinta di raggi la fatal tua stella
che forse è rosa in ciel lucente e bella. 50

Rosa, chi 'l cenno d'un tuo riso vede
può rosa giudicar che spunti fora
dal suo stelo natio, ma meglio ancora,
se s'apre fa de la tua faccia fede.
Veggio se stai o pur se movi il piede, 55
rosa, in parte remota,
ch'aura non mova o scuota
o da lei mossa allor che dolce siede,
ma se 'l volto e le man bagnar t'aggrada,
rosa, di pioggia aspersa o di rugiada. 60

Insomma, o rosa singolare, adorna
ogni altra qualità che per natura
rosa in sé tiene, in te, rosa alma e pura,
per altre somiglianze anco soggiorna.
Ma più dirò che quando a noi ritorna 65
il verde tempo usato
[c. 24*v*] ogni riva, ogni prato
di molte rose si riveste e orna:
te per essempio il ciel d'alta beltate
fe' rosa sola ne la nostra etate. 70

Canzon, perché tu sia per nome intesa,
da questa rosa il tuo titolo avrai
e se non bella, almen nota sarai.

---

10 Amor ispira] amor l'ispira G
11 tu puoi, se in vaga] tu sì in vagha G
12 e] o G
20 alme] alma G
29 aquistarti] ottenerti G
43 foglie] voglie G
44 darle] dargli G
45 et argento] et d'argento G
47 esce degli] vien dagli G
52 giudicar] indicar G
53 suo] tuo G
59 le man] la man G
61 Insomma ò rosa singolare adorna] Insomma rosa singular adorna G
63 in te] in se G
67 ogni riva d'ogni prato] ogni riva ogni prato G
68 orna] adorna G
70 fe] te G

Canzone di 7 stanze di 10 vv. a schema ABBA AccADD, più congedo di 3 vv. a schema ABB. Nella I stanza A (-*ata*) e B (-*amma*) sono in assonanza; derivativa la rima "infiamma": "fiamma" (2, 3); inclusiva la rima "ornata": "nata": "allontanata" (4, 5, 8); ricca la rima "ornata": "allontanata" (4, 8); nella II stanza A (-*era*) e C (-*etto*) condividono la tonica in –*e*; ricca la rima "altera": "intera" (15, 18); nella III stanza C (-*ile*) e D (-*ina*) condividono la tonica in –*i*; B (-*anza*) e D condividono il perno consonantico in –*n*; nella IV stanza A (-*ale*) e C (-*anto*) condividono la tonica in –*a*; A e B (-*ezza*) invertono le vocali; nella V stanza A (-*ento*) e D (-*ella*) condividono la tonica in –*e*; B (-*olta*) e C (-*oi*) la tonica in –*o*; B e D sono in parziale consonanza; ricca la rima "vestimento": "ornamento" (41, 44); inclusiva la rima "volta": "avolta" (2, 3); nella VI stanza A (-*ede*) e D (-*ada*) sono in consonanza; B (-*ora*) e C (-*ota*) sono in assonanza; nella VII stanza A (-*orna*) e C (-*ato*) invertono le vocali; inclusiva la rima "ritorna": "orna" (65, 68); ricca la rima "beltate": "etate" (69, 70). Un identico schema metrico è attestato anche in Cariteo, Rota e Tullia d'Aragona.

1-10. ■ CANDIDA ROSA: simbolo tradizionale di purezza già in *Par.* XXXI, 1 «In forma dunque di *candida rosa*» e *Rvf* 246, 5 «*Candida rosa* nata in dure spine». Per l'uso in Molin cfr. son. 127, 71 «Se mai *candide rose*…». ■ BEATA…BEAR: per il poliptoto cfr. son. 169, 1-3 «Sacra tomba *beata*, se pur lice / *beata* dir, chi l'altrui doglie serra / ma pur *beata*…». Il modulo retorico ricorda *Rvf* 341, 9-10 «*Beata* s'è, che po' *beare* altrui con la su vista…». ■ BEAR: 'beatificare'; sempre in ambito amoroso cfr. son. 32, 4 «che sol mi può *bear* del suo pensiero?» e Bembo *Stanze* 24, 4 «*bear* de la sua vista…». ■ CHI DEL TUO…S'INFIAMMA: 'chi si innamora di te'. ■ PRATO UMANO: per altre attestazioni cfr. son. 164, 13 «svelse e troncò da questo *prato umano*». In nuce cfr. *Rvf* 99, 5 «Questa vita terrena è quasi un *prato*». ■ BEN NATA: fortunata per tutte le qualità che la adornano; per l'espressione cfr. *Rvf* 280, 12 «Ma tu, *ben nata*,…»; Bembo *Rime* 123, 12 «e lei, *ben nata*…» e Venier *Rime* 161, 6 «quella vostra *ben nata anima* avete». ■ ASCOSA: 'nascosta'. ■ DAL VULGO ALLONTANATA: memoria di *Rvf* 72, 9 «questa sola *dal vulgo m'allontana*». ■ VULGO: in forte contrasto con la purezza della donna. ■ ADOCCHIA: marcato dantismo lessicale per cui cfr. *Purg.* IV, 109 e *Par.* XXIII, 118. ■ PRIMO INCONTRO: il momento in cui, al primo sguardo, scocca l'amore.

11-20. ■ GENTIL: qualità femminile di memoria stilnovista; ma rosa gentil in Boiardo *Rime* 10, 1 «*Rosa gentil*, che sopra a' verdi dumi». ■ SCHIERA: 'moltitudine' dal provenz. *esquiera*; cfr. *TM* I, 107 «*schiera di donne*…». L'immagine della donna accompagnata da una schiera di donne riporta alla mente passi della *Vita Nova*, come *VN* 17, 1-4 «Vede perfettamente onne salute / chi la mia donna tra le donne vede; / quelle che vanno con lei son tenute / di bella grazia a Dio render merzede". ■ DI DONNE E DI DONZELLE: tradizionalmente 'donne' si riferisce alle donne sposate, mentre 'donzelle' a quelle non ancora maritate. È più probabile che qui Molin recuperi espressioni tradizionali già in *Rvf* 176, 8 e 206, 25 e poi in Bembo *Rime* 161, 1 «Che mi giova mirar *donne et donzelle*». Sempre in Molin non si manca di ricordare canz. 178, 13 «*donna*, sposa o *donzella*». Per la coppia sostantivale in poesia si veda TROVATO 1978, p. 134. ■ REINA ALTERA: per l'espressione cfr. Magno *Rime* 99, 18. ■ ANGELICO ASPETTO: per la medesima espressione cfr. canz. 87, 68 «con *l'angelico aspetto*». ■ PIOVE: 'discende, proviene'; simile uso in *Rvf* 192, 3. ■ BELLEZZA INTERA: la donna è perfetta incarnazione dell'ideale di bellezza. ■ APRILE E MAGGIO: quindi la primavera, ovvero la stagione della giovinezza e dell'amore; per simili usi cfr. Bembo *Stanze* 31, 1-2 «È la vostra *bellezza* [= v. 18] quasi un orto, / gli anni teneri vostri *aprile e maggio*»; Stampa *Rime* 46, 14 «vi faccian sempre *aprile* e sempre agosto». Per l'associazione cfr. *Rvf* 245, 1-2 «Due *rose fresche* [= *fresca*, v. 22], et colte in paradiso / l'altrier, nascendo il dì di maggio (: *raggio*)».

21-30. ■ ODORE: riferito al profumo dei fiori, laddove quello della rosa supera con la sua fragaranza ogni altro. Simile per contesto nel son. 77, 10-11. ■ FRESCA ROSA: forse eco di *Fresca rosa novella* (Cavalcanti *Rime* I – ma assegnato a Dante Alighieri nella *Giuntina* del 1527, c. 13*r-v*) o Dante da Maiano sonetto *O fresca rosa a voi chero mercede* (*Giuntina* 1527, c. 73*r*). ■ UMANA USANZA: fuori dall'uso comune. La medesima espressione è impiegata in anche nella canz. 84, 61 «alto valor fuor de *l'umana usanza*» e nel son. 222, 5 «Quel, ch'or sei, scopre poi *l'umana usanza*». ■ ONESTÀ, SENNO E VALORE: simili elenchi di qualità femminili anche in *Rvf* 156, 9; 247, 4 e Bembo *Rime* 20, 13-14; Della Casa *Rime* 86, 10 e Stampa *Rime* 26, 5. ■ GENTIL: già al v. 11. ■ VAGO ERRORE: cfr. *Rvf* 126, 51 «qual con un *vago errore*». ■ SPINA: per le spine della rosa cfr. *Rvf* 220, 2-3 «…e 'n quali *spine* /colse le *rose*…» e 246, 5 «candida *rosa* nata in dure *spine*».

31-40. ■ MERITO: le qualità appena descritte. ■ ODORE: già al v. 21. ■ BELTÀ: il poeta non sa dire se è maggiore la bellezza o il pudore della donna, così come non sa esprimersi tra il profumo e la gradevolezza della rosa. ■ DOPPIA: riferito alla contrapposizione qualitativa.

41-50. ■ LEGGIADRA: per la vicinanza aggettivale cfr. son. 78, 2 «*nov'esca a fiamma* [= v. 40] sì *leggiadra* e bella»; *Rvf* 154, 5 «L'opra è sì *altera* [= v. 15], sì *leggiadra* et *nova*». ■ DOTTA MAN: è consueto il riferimento alla 'mano esperta' di un abile artigiano chiamato a rappresentare la bellezza della donna. ■ ORO E ARGENTO: ad intendere la preziosità della donna; per la vicinanza di termini cfr. *Rvf* 12, 5 «e i capei *d'oro* fin farsi *d'argento*». ■ DOLCE LUME: quasi identica espressione in *Rvf* 11, 14 «de' be' *vostr'occhi il dolce lume*…» e 72, 2 «…de' *vostr'occhi un dolce lume*». ■ FATAL TUA STELLA: anche in son. 2, 1 «*Ferma stella fatal* m'addusse il giorno» e son. 60, 5 «E, se *stella fatal* chiara per noi». ■ LUCENTE E BELLA: per la coppia aggettivale cfr. *Rvf* 119, 1-2.

51-60. ■ IN PARTE REMOTA: come sottolinea già nella prima stanza la rosa è lontana dal resto del volgo. ■ ASPERSA: 'bagnata'. ■ PIOGGIA O DI RUGIADA: cfr. *Purg*. XII, 42 «che poi non sentì *pioggia* né *rugiada*» e Stampa *Rime* 11, 10 «*piova rugiada*…». Per l'immagine della rugiada sui fiori cfr. son. 83*,* 5-6 «Né perché la stagion presente fiocchi / sovra i suoi *primi fior rugiada* e brina».

61-70. L'ultima stanza dà voce all'unica differenza tra la donna e la rosa, *variatio* che si riflette anche da un punto di vista formale. Mentre le precedenti sei stanze iniziano sempre con la medesima costruzione «Rosa + aggettivo», la settima conosce una variazione «Insomma o rosa singolare adorna» (v. 61). ■ SINGOLARE: 'eccezionale'. ■ VERDE TEMPO: 'primavera'; cfr. son. 81, 1 «Già fu mentre l'età *verde* in me forse» e son. 164, 5 «qual *rosa* a la stagion *verde* gradita». ■ USATO: 'consueto'. ■ QUANDO A NOI...ORNA: con la primavera la natura rifiorisce ogni anno, mentre la donna no. Questa distinzione può essere intepretata in due modi: o la donna è destinata a sfiorire perché essere umano oppure l'eccezionalità della donna è tale da non potersi ripetere ciclicamente.

71-73. ■ DA QUESTA ROSA...TITOLO: il verso suggerisce la presenza di un *senhal*, per cui la canzone si può intendere dedicata ad una donna di nome Rosa o Rosetta, non identificata. ■ NON BELLA…SARAI: tradizionale auspicio di fama letteraria.

85.

La canzone propone una doppia narrazione, l'una inclusa nell'altra. Al sorgere del giorno una coppia di amanti, nudi e distesi nel letto, riceve la visita di Cupido che esorta l'uomo ad allontarsi prima che sia troppo tardi e vengano scoperti. Per convincerlo a separarsi dall'amata, Amore gli racconta la triste storia di Venere e Marte, còlti nel momento dell'amplesso dal marito geloso, Vulcano, che tese loro una trappola. Non appena Cupido termina la propria narrazione, la donna si sveglia ed esorta il poeta ad andarsene, con la richiesta però di ritornare subito da lei all'imbrunire.
Definito da Taddeo «un idillio mitologico nella forma della canzone», il componimento inscena una sorta di *mise en abyme*, in cui il piano del reale si fonde con la tradizione letteraria. Anche le voci dei narratori si sovrappongono dal momento che l'attenzione data alla bellezza dell'amata da parte di Amore, nella seconda strofa (vv. 16-30), ripercorre lo sguardo del poeta sul corpo nudo della donna (poi anche nei versi conclusivi). Il carattere narrativo del testo, oltre che dalla presenza di un racconto all'interno di una cornice narrativa, è rimarcato anche da formule da regia come: «narrar ti voglio un accidente antico» (v. 13), «Ma torno a quel, che di contarti ho preso» (v. 31) e «Qui terminò 'l suo dire e via disparve» (v. 83). Merita di essere evidenziato l'erotismo del testo, non usuale nel panorama lirico della metà del XVI secolo. Non solo l'attenzione, sia di Amore sia del poeta, si sofferma sull'amplesso degli amanti ma non si trascura nemmeno il corpo nudo della donna, maliziosamente disteso supino e dormiente. In ripetute occasioni il poeta allude al godimento fisico condiviso dalle coppie di amanti (vv. 5-6, 8, 48-49 e 68-69 in particolare). L'erotismo malizioso del componimento non solo si fonda su una tradizione classica molto esplicita, che ha per oggetto un amplesso, ma viene riproposto anche nella quotidianità degli amanti, capaci di godere del loro amore carnale e intenzionati a ripetere un piacere notturno fortemente carnale, come dichiara il poeta insistentemente nel

congedo del testo. Per un approfondimento dell'erotismo lirico in Molin cfr. v. 1.3 *Scorci sensuali*, pp. 142-155.
La canzone non è databile.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 78.

[c. 25*r*] Tre volte avea l'augel nunzio del giorno
rischiarato la voce e desto il grido
pien d'allegrezza che tornava il die,
quando a l'albergo Amor secreto e fido
giunse, là 'v'io giacea nel letto adorno, 5
tutt'ebro e sparso de le gioie mie,
e disse: «Or sorgi e non far che ti svie
troppo ingordo desio de' piacer tuoi,
non tardar più ch'a te non forse avegna
quel che fe' dir d'altrui novella indegna, 10
di che n'avresti eterno biasmo poi;
e perché chiaro sia di quel ch'io dico,
narrar ti voglio un accidente antico
nato d'invidia, e basterammi l'ora
ch'anco al suo vecchio in sen si sta l'Aurora. 15

Or tu m'ascolta, e io 'l dirò pian piano
ché non si desti lei che dorme e posa
e sogna in bel giardin di teco starsi.
Ma mira e dimmi pria se giglio o rosa
vedesti mai ch'a quel bel viso adorno 20
per sì vaghi color possa agguagliarsi.
Mira il petto di neve e i crin d'or sparsi
ch'ornan gli omeri a dietro, e come stende
sotto la guancia il braccio, e dolce dorme.
Mira in che vaghe e leggiadrette forme 25
le delicate membra al sonno rende.
Taccio la fiamma de' begli occhi ardenti,
quand'ella gli apre, e quei soavi accenti
[c. 25*v*] mentre ragiona e l'accoglienze e i modi,
che tu ben sai che ne gioisci e godi. 30

Ma torno a quel che di contarti ho preso.
Già fu coppia d'amor molt'anni avanti,
di cui la prole e 'l nome non rivelo,
che riguardo maggior di tali amanti
m'affrena e altro ancor mi tien sospeso, 35
quantunque io non perdoni al mondo e al cielo
per sesso o stirpe, e del mio ardente zelo
punga e infiammi con la benda a gli occhi.
Ben di sciorla talor piacer mi move
per rimirar d'altrui le fiamme nove 40

e dove a dentro più lo mio stral tocchi.
Questi appagando i lor sommi diletti
l'un in braccio de l'altro avinti e stretti,
poco avveduti a' lor futuri guai,
colti e legati fur come udirai. 45

Mentre tal coppia valorosa eletta,
che d'armi il pregio e di bellezze avea,
lieta si giace del su' amor godendo
e dal piacer che l'uno e l'altro bea
delusa poco al dipartir s'affretta, 50
ecco già il Sol, che d'Oriente uscendo
e dal mal chiuso d'un balcon scorgendo
co i raggi a dentro il lor furto nascoso
e 'l volto e 'l petto e quelle membra ignude
di lei che 'l velo il dì nasconde e chiude, 55
tutto s'accese e invido e geloso,
[c. 26*r*] tosto al marito ruginoso fece
palese quel ch'altrui scoprir non lece,
a cui per duol del caso acerbo e strano
cadder de l'arte sua l'opre di mano. 60

Poi d'ira colmo a vendicarsi volto
una rete tesseo di saldo rame
sottil sì che vincea d'Aragne il vanto
e invisibile fece il duro stame.
Questa distese sovra il letto occolto, 65
dov'ir doveano, ed ei gli stava a canto,
nascosto in attendendo il furto intanto.
Venner gli amanti disiosi al fatto
de le lor gioie e da lui colti foro,
poi de l'entrata aperto l'uscio a loro 70
ché punir li dovean di cotal atto,
rise ciascun del caso e v'eran molti
che pattegiato avrian d'esservi colti,
altri il biasmar che con le reti tese
strinse il suo scorno e fe' l'error palese. 75

Publica fama d'ogn'intorno scorse
e tosto fu di ciò l'istoria udita.
Ma gli amanti trovar via più sicura
e fu del Sol la colpa al fin punita.
Tu con l'essempio, che si tristo occorse, 80
fuggi l'incontro di simil ventura,
ché bellezza minor non t'assicura».
Qui terminò 'l suo dire, e via disparve
già la lucerna al suo fin presso fuori,
[c. 26*v*] scintillando spargea lampi maggiori, 85

quasi ch'a noi del dì segno dar parve,
quando madonna a me volta destossi
e gli occhi con la man dal sonno scossi
mi strinse e disse: «Or va ch'omai s'aggiorna,
fedel mio caro, e poi qui al fosco torna». 90

Canzon, dirai che quel ch'io parlo è vero
di me; ma quel ch'Amor d'altrui mi disse
è vero, ancor se 'l vero altri ne scrisse.

Canzone di 6 stanze di 15 vv. a schema ABCBACCDEEDFFGG e congedo ABB; nella I stanza A (*-orno*) e G (*-ora*) condividono la tonica in *–o* e sono in parziale consonanza; B (*-ido*) e F (*-ico*) sono in assonanza; inclusiva la rima "hora": "Aurora" (14, 15); nella II stanza A (*-ano*) e C (*-arsi*) condividono la tonica in *–a*; B (*-osa*), E (*-orme*) e G (*-odi*) condividono la tonica in *–o*; D (*-ende*) e F (*-enti*) la tonica in *–e*; nella III strofa A (*-eso*) e C (*-elo*) sono in assonanza; A, C e E (*-ove*) condividono la tonica in *–o*; inclusiva la rima "occhi": "tocchi" (38, 41); nella IV strofa A (*-etta*), C (*-endo*) e F (*-ece*) condividono la tonica in *–e*; nella V strofa A (*-olto*) ed E (*-oro*) sono in assonanza; C (*-anto*) e D (*-atto*) sono in assonanza e parziale consonanza; A e F (*-olti*) sono in consonanza; inclusiva la rima "fatto": "atto" (68, 71); nella VI stanza E (*-ori*) e F (*-ossi*) sono in assonanza; C (*-ura*) ed E sono in consonanza; ricca la rima "scorse": "occorse" (76, 80); inclusive le rime "sicura": "assicura" (78, 82) e "disparve": "parve" (83, 86). Lo schema metrico è identico a quello della canzone *Da l'otiose piume homai risorgi* di CAPPELLO *Rime* 241.

1-15. ■ TRE VOLTE AVEA: non si può escludere la memoria evangelica di *Mt* 26, 75 («vul et recordatus est Petrus verbi Iesu quod dixerat priusquam *gallus cantet ter* me negabis et egressus foras ploravit amare) e *Lc* 22, 34. ■ L'AUGEL…DEL GIORNO: secondo tradizione è da identificare nel gallo, noto per il suo canto mattutino. L'immagine è frequente nella letteratura latina (ad esempio Prudenzio, *Cathemerinon*, Inno primo e Ambrogio, *Ad galli cantum*). ■ RISCHIARATO LA VOCE: cfr. *Rvf* 268, 76 «anzi *la voce* al suo nome *rischiari*». ■ AMOR: Cupido; nelle *Trasformazioni* di Dolce a narrare l'episodio è Leucothoe: «Ma troncando i lamenti e le parole / Leucothoe di contar la sua propose: / "Io vi voglio narrar, sì come il Sole, / che tempra, e suol produr tutte le cose / per virtute de' suoi rai, (disse) nel core / ricevesse egli ancor fiamma d'amore» (Dolce *Trasformazioni* VIII 55, 3-8). ■ LETTO ADORNO: per un'idea simile cfr. Bembo *Rime* 39, 4 «copran smeraldi e rena d'oro *il letto*». ■ EBRO: 'ubriaco'. ■ GIOIE: in senso erotico. ■ E DISSE: Cupido prende parola per raccontare al poeta un episodio mitologico che gli sia di *memento* per evitare un «eterno biasmo» (v. 11). ■ SORGI: 'alzati'. ■ INGORDO DESIO: con accezione erotica, anche in canz. 142, 74 «a gli *ingordi* apetiti»; simile in B. Tasso *Amori* II 54, 5 «ma l'*ingordo desire* è pur qual suole». ■ BASTERAMMI L'ORA: mi basterà il tempo prima che sorga il sole. ■ AL SUO VECCHIO…AURORA: Aurora e Titone; per la presenza letteraria in Molin e riferimenti cfr. il ciclo di sonetti *Se del vecchio Titon schiva ti desti*, *Prendi Titon questo odorato unguento* e *Deh non lasciar partir sciocco Titone* (nn. 45-47).

16-30. La stanza ospita una deviazione narrativa di tono descrittivo sulla bellezza della donna. ■ OR: come al v. 8. ■ PIAN PIANO…POSA: Cupido promette di parlare a bassa voce per non svegliare la donna che languida dorme al fianco del poeta. ■ LEI CHE DORME: per l'immagine della donna dormiente cfr. anche canz. 87, 50 «*ch'ella dormendo* da le *membra* [= v. 26] sciolta». Il *topos* dell'amata dormiente conosce precedenti nella letteratura latina elegiaca (per un caso emblematico cfr. Properzio *Elegie* I 3). Si noti la costruzione parattica. ■ SOGNA…STARSI: il poeta precisa che l'amata, che dorme, sta sognando di stare con il proprio amante in un prato. ■ MIRA: l'invito a guardarne la bellezza è riproposto poi in anafora ai vv. 22 e 25 (insistenza che riflette l'attenzione che entrambi dedicano al corpo femminile languido al loro fianco). ■ GIGLIO O ROSA: la donna è accostata da Cupido stesso ad dei fiori, scondo tradizione. Per identica associazione floreale con la propria amata cfr. madr. 106, 1 «Questi *gigli* novelli e queste *rose*». ■ PETTO DI NEVE: riferito al candore della pelle. L'immagine è già in *Rvf* 157, 9; 181, 11; 219, 5 e poi Bembo *Rime* 5, 1-2; 7, 10; 71, 2 e 164, 5-6. ■ CRIN D'ORO SPARSI: è forte la memoria di *Rvf* 90, 1 «Erano *i capei d'oro* a l'aura *sparsi*» e 143, 9 «Le chiome a l'aura *sparse*…». ■ OMERI: sineddoche per 'le braccia'. ■ SOTTO LA GUANCIA IL BRACCIO: dettaglio realistico insolito nelle comuni descrizioni femminili. ■ DOLCE: con valore avverbiale; con lo stesso uso cfr. son. 133, 2 «che *dolce* spira e l'erbe impingua e i fiori». ■ TACCIO: per l'uso della preterizione cfr. anche canz. 152, 154 «*Taccio* di Siria che volgesti il corso». ■ FIAMMA…ARDENTI: per la vicinanza di termini cfr. ball. 100, 2 « suol la tua fiamma ardente». In riferimento agli occhi cfr. son. 19, 2 «s'annida e da le

luci *ardenti* piove» e son. 71, 2 «virtù dal ciel ne i lumi ardenti e vaghi». ■ SOAVI ACCENTI: per il sintagma in clausola cfr. *Rvf* 283, 6 «…a' più *soavi accenti* (: *ardenti*)» e B. Tasso *Amori* III 33, 10 «e mormorando con *soavi accenti*»; IV 1, 8 «con *accenti* dicea *soavi* e chiari» e V 34, 6 «e con *soavi* et onorati *accenti*». ■ OCCHI…MODI: l'encomio della donna interessa la bellezza fisica (v. 27), la voce e i contenuti dei suoi ragionamenti (v. 28) e il modo di comportarsi (v. 29).

31-45. ■ MA TORNO…PRESO: Cupido pone fine alla digressione descrittiva e promette di ritornare all'episodio esemplare anticipato nella prima strofa. ■ AL MONDO E AL CIELO: ovvero nessuno è risparmiato da Amore. ■ ARDENTE ZELO: sintagma petrarchesco cfr. *Rvf* 182, 1 (: cielo). ■ BENDA A GLI OCCHI: secondo tradizione Cupido è raffigurato bendato, o cieco, perché non sceglie chi colpire. Il motivo è centrale nella stanza 128, 4 «e si levò da i rai l'usata *benda*». ■ BEN DI SCIORLA…NOVE: talvolta Cupido leva la benda per guardare gli effetti del suo dardo. ■ APPAGANDO…DILETTI: gli innamorati sono descritti nel momento dell'amplesso, ignari e non interessati alle conseguenze. ■ IN BRACCIO: con eguale erotismo cfr. madr. 114, 8 «vinti cademmo de l'erbetta *in braccio*». ■ GUAI: come nel son. 34, 4 «altero andar ne gli *amorosi guai*», ma già in *Rvf* 23, 65.

46-60. ■ D'ARMI….E DI BELLEZZE: la precisazione anticipa l'identificazione degli amanti, ovvero Marte (dio della guerra) e Venere (dea della bellezza). ■ SI GIACE: con valenza erotica già al v. 5 «…*giacea* nel letto adorno». ■ SOLE: nell'episodio mitologico è, effettivamente, il dio Sole ad informare Vulcano del tradimento perché invidioso della gioia di Marte e Venere. ■ BALCON: dettaglio realistico della camera. Per la presenza in poesia cfr. in *Rvf* 43, 2. ■ FURTO: perché è un'unione adultera. ■ VOLTO…MEMBRA IGNUDE: di un rimarchevole erotismo la scelta di descrivere i raggi del sole sul corpo nudo della donna. ■ VELO…CHIUDE: la bellezza del corpo della donna è celata dagli abiti indossati durante il giorno. ■ MARITO RUGINOSO: il dio Vulcano, così detto perché coperto di ruggine; l'aggettivo è un *hapax* in Molin. Per la presenza di Vulcano in Molin cfr. son. 1, 4 «non le distrugga poi Lete o *Vulcano*». ■ L'OPRE: Vulcano costruì una trappola che incatenò gli amanti a letto.

61-67. ■ VENDICARSI VOLTO: determinato a vendicarsi; si noti la pronunciata allitterazione. TESSEO: 'tessette'. ■ RAME: per un precedente letterario del rame in poesia cfr. *Inf.* XIV, 108 «poi è di *rame* infino a la forcata» e XXVII, 11 «sì che, con tutto che fosse di *rame*». In Ovidio la rete è invece in bronzo (*Met.* IV, 167), mentre in Dolce è detta di ferro (Dolce *Trasf.* VIII 57, 7). ■ ARAGNE: Aracne, nota per l'eccellente abilità di tessitura; precisazione assente nella riscrittura dolciana. Sul mito di Aracne, oltre ai classici Virgilio *Georg.* IV, 246 e Giovenale *Sat.* II, 54-56, si ricordano: *Inf.* XVII, 18 e *Purg.* XII, 43-45; *TE* 105 e *Rvf* 173, 6. ■ STAME: 'filamento'. ■ QUESTA: la rete del v. 62. ■ FURTO: ovvero il 'tradimento'; con questo termine si riferisce all'episodio Lorenzo de' Medici (*Furtum Veneris et Martis*).
68-75. ■ FORO: 'furono'. ■ RISE…PALESE: alcuni criticarono la coppia di adulteri per il tradimento coniguale, altri Vulcano per aver informato tutti dello sgarro subito; anche in Dolce: «Fu questo fatto alhor palese e chiaro / per tutto'l cielo, e se ne rise molto» (*Trasf.* VIII 61, 1-2). ■ SCORNO: 'beffa'; da evidenziare l'allitterazione della sibilante *–s*: "StrinSe il Suo Scorno". ■ ERROR: 'tradimento'. ■ E FE'…PALESE: già ai vv. 57-58 «tosto al marito ruginoso *fece* / *palese* quel ch'altrui scoprir non lece».

76-90. ■ PUBLICA FAMA: cfr. *Rvf* 98, 7 «ché, come *fama publica* divolga». ■ ISTORIA UDITA: per l'espressione cfr. son. 205, 13 «Adria, *d'udir* la sua famosa *istoria*». ■ QUANDO MADONNA…DESTOSSI: la donna, prima dormiente, si risveglia. Per un sonetto di risveglio dell'amata, e con simile attenzione al corpo nudo di lei, cfr. Bandello *Rime* 156. ■ GLI OCCHI…SCOSSI: la donna si stroppiccia gli occhi assonnati e si stringe al proprio amante. ■ S'AGGIORNA: 'il farsi giorno'; per l'uso del verbo cfr. *Rvf* 9, 7 e 117, 12; Bembo *Rime* 100, 7 e B. Tasso *Amori* I 36, 11 «ove senza di te mai non s'*aggiorna*». ■ FEDEL MIO CARO: per uguale espressione cfr. *Rvf* 341, 12 «*Fedel mio caro*…». ■ FOSCO: 'buio', ovvero durante la notte.

91-93. ■ DIRAI: poi *disse* (v. 92). ■ VERO: il poeta rivendica la verità della situazione amorosa vissuta in prima persona e si affida alla veriticità degli scritti letterari da cui attinge per il racconto di Cupido. ■ ALTRI NE SCRISSE: allusione alla tradizione letteraria dedicata al mito di Venere e Marte sorpresi da Vulcano, di cui si è dato rendiconto nel cappello introduttivo.

86.

La canzone affronta il consueto motivo della letale sofferenza amorosa a cui il poeta cerca di dare espressione lirica. Notevole è la pronunciata concentrazione settenaria della strofa, di due soli endecasillabi.
La canzone non è databile.

[c. 27*r*] Sì m'offende l'orgoglio
d'un ostinato sdegno
che senza alcun ritegno
dir converrò, per soverchio cordoglio,
quel che tacendo or voglio 5
celar per meno incarco
di chi m'ancide a torto.
Né spero altro conforto
se per pietate Amor non scocca l'arco
sì che mi torni amica 10
questa fera nemica.

So ben che lamentando
non avran forza tanto
voci interrotte o pianto,
che pongan l'ire dal suo petto in bando, 15
ché s'ella rimirando
grave il mio strazio ignudo,
dinanzi agli occhi suoi
non le dimette poi,
anzi mostra il voler più fermo e crudo, 20
curerà nulla o poco
d'un pianger scarso e roco.

Ma pria ch'io giunga a morte
voglio che siano intese
le sue spietate offese 25
sia poi, quanto ella vol, rigida e forte.
Ch'aver più lunghe o corte
l'ore del viver mio
[c. 27*v*] poco disegno o curo,
se col mio duol misuro 30
quanto un tosto finir sembra men rio,
ché vita molto amara
poco aver sì de' cara.

Ciò ben consola l'alma,
dopo gli ultimi guai, 35
ché non si dirà mai
ch'amando fusse in me d'infamia salma.
Fingasi pur la palma

fra le più caste e belle,
e dica d'avermi anciso 40
per celarmi il bel viso.
Assai pregio a me fia ch'altri favelle
ch'io vissi eterno erede
di sofferenza e fede!

Se col dever si stima 45
in qual guisa s'apprezza
castitate e bellezza,
l'una dritto non è che l'altra opprima.
Ma si conosca prima
ch'in donna casta e vaga 50
così spiace onestate
scossa d'ogni pietate
come senza onestà bel non appaga.
Né puossi onesto dire
quel che fa altrui perire. 55

[c. 28*r*] Quanto più si desia
veder donna gentile,
casta e a tempo umile,
ch'altra più vaga, ma superba e ria,
lodata cortesia 60
fa chi l'amante serba
dal duolo e dal periglio
con mansueto ciglio.
Ma quella, che si mostra empia e superba,
proprio può dirsi un angue 65
avido d'uman sangue.

Or ché tener più a freno
la lingua tormentata
perché non sia celata
la colpa e 'l duolo, ond'io già vengo meno? 70
Ahi, ch'io son tanto pieno
d'un amaro infinito
ch'io non potrei dir fore
com'io lo sento al core!
Ma basti che di me solo sia udito 75
che 'l gran martir m'estinse,
quando a parlar mi spinse.

Canzon, nata di duol, dolente resta
e serba i miei lamenti
ché mai non siano spenti. 80

Canzone di 7 stanze di 11 versi a schema abbAacddCee e congedo Abb; nella I stanza inclusiva la rima "incarco": "carco" (6, 9); ricca la rima "amica": "nemica" (10, 11); nella II stanza A (-*ando*) e B (-*anto*) sono in assonanza e

parziale consonanza; nella III stanza D (*-uro*) ed E (*-ara*) sono in consonanza; nella IV stanza C (*-elle*) ed E (*-ede*) sono in assonanza; inclusiva la rima "alma": "salma" (33, 36); nella V stanza A (*-ima*) ed E (*-ire*) condividono la tonica in *–i* e C (*-ate*) e D (*-ate*) condividono la tonica in *–a*; inclusiva la rima "opprima": "prima" (47, 48); ricca la rima "onestate": "pietate" (50, 51); nella VI stanza B (*-ile*) e D (*-iglio*) condividono la tonica in *–i*; inclusiva la rima "angue": "sangue" (64, 65); nella VII stanza C (*-ito*) ed E (*-inse*) condividono la tonica in *–i*; A (*-eno*) e D (*-ore*) invertono le vocali; B (*-ata*) e C sono in consonanza; nel congedo A (*-esta*) e B (*-enti*) sono in parziale consonanza e condividono la tonica in *–e*. Stesso schema di rime, ma diverso schema sillabico, di BEMBO *Asolani* I 3 e di VENIER *Rime* 44. La sirma è la stessa di *Rvf* 125.

1-11. ■ SÌ…CORDOGLIO: il poeta è talmente ferito dallo sdegno della donna amata da essere intenzionato a esprimere ogni suo tormento. ■ SOVERCHIO: eccessivo. ■ INCARCO: peso. ■ NÉ SPERO…NEMICA: il poeta non ha nemmeno la speranza che la donna possa un giorno ricambiare il suo amore. ■ TORNI: o con il significato di 'diventare' oppure di 'ritornare', opzione che suggerisce un disinnamoramento da parte della donna, causa forse del dolore del poeta.

12-21. ■ GRAVE IL MIO STRAZIO: con anastrofe, simile a ball. 102, 9 «che può con *grave strazio*». ■ IGNUDO: perché 'manifesto'. ■ PIANGER SCARSO E ROCO: cfr. Della Casa *Rime* 23, 2 «Amor, di cui *piangendo* ancor son *roco* (: poco)» e B. Tasso *Amori* IV 12, 7-8 «e mi fai *lagrimar* la notte e 'l die, / ond'io, lasso, son già languido e *roco* (: poco)?».

22-32. ■ SPIETATE OFFESE: da ricondurre al v. 1. ■ LUNGHE O CORTE: per l'espressione cfr. capit. 130, 49 «né che sian *l'ore mie più lunghe o corte*, / debb'io *curar* che 'l mio bel corso tempo». ■ TOSTO FINIR: 'morire presto'.

33-43. ■ SALMA: 'peso'.

44-54. ■ IN QUAL GUISA: 'in quale modo'. ■ DRITTO NON È: 'non è giusto'. ■ L'UNA…OPPRIMA: pronunciato iperbato. ■ SI CONOSCA PRIMA: il poeta afferma che la bellezza di una donna implica onestà e non può dirsi onesta colei che è causa della morte altrui. ■ CASTA E VAGA: già *castitate e bellezza* al v. 46. ■ ONESTATE….ONESTO: si noti la catena etimoligica dei vv. 50-53.

55-65. ■ GENTILE, CASTA E UMILE: già ai vv. 47 e 50. ■ ANGUE: 'serpente'. ■ AVIDO D'UMAN SANGUE: letale.

66-76. ■ AMARO INFINITO: amarezza infinita. ■ CH'IO NON POTREI…SPINSE: il poeta non riesce ad esprimere il proprio dolore adeguatamente.

77-79. ■ CANZON…SIANO SPENTI: la canzone ha il compito di conservare memoria del dolore del poeta. ■ DUOL DOLENTE: pronunciata figura etimologica.

87.

La canzone affronta il consueto motivo del dolore dell'innamorato per la distanza dalla donna amata, la cui privazione è posta in evidenza anche da precise scelte lessicali (vv. 3, 6, 8 e 12). Nei vv. 56-59, il poeta esplicita le ragioni militari che ne hanno imposto l'allontanamento e chiede ad Amore di intercedere a suo favore con il proprio Signore affinché gli permetta di abbandonare il fronte bellico durante i mesi invernali, con la promessa di ritornare a primavera ossia in tempo per la ripresa del conflitto armato. Nella stessa stanza, la sesta, Molin pare avanzare anche un indizio utile ad identificare il profilo storico del Signore in questione: «Signor, che mi chiamaste al sommo impero / del bel regno famoso ch'Adria commette al vostro alto governo, / consentite». Il «bel regno famoso» potrebbe identificarsi in quello spagnolo o francese, realtà politiche con le quali Venezia ebbe rapporti diplomatici e di alleanza. Non si dovrà però commettere l'errore di leggere il testo in termini rigidamente autobiografici: non siamo a conoscenza, infatti, di alcun elemento documentario che suggerisca una carriera militare o diplomatica da parte di Molin, il cui percorso politico ebbe

sempre fulcro a Venezia. Evitando uno scivoloso e forzato biografismo, sarà più verosimile supporre la presenza di una riscrittura di un motivo letterario tradizionale o l'avvenuta ispirazione dalle vicende di un ipotetico conoscente, per il quale Molin potrebbe aver redatto il testo. Per altre canzoni sulla lontananza dalla amata, ma con sviluppi differenti, si vedano anche *Sovra l'altere e fortunate arene* (n. 89) e *Ecco omai il Sol ch'a l'Occidente volto* (n. 90). Lo schema metrico della canzone n. 87 coincide con *Rvf* 268, il celebre *planctus* per la morte di Laura, con la sola differenza del numero di stanze (7 in Petrarca, 8 in Molin). Questo profilo metrico conobbe ampia diffusione nel panorama lirico del Cinquecento e si attestano casi, tra gli altri, in Sannazaro (*Rime* 83), Della Casa (*Rime* 32), Rota (*Rime* 18) e Cappello (*Rime* 157).
La canzone non è databile.

[c. 28*v*] Io vo' contando i mesi e i giorni e l'ore
che dal mio bel tesoro,
partendo a dietro ogni altro ben lasciai
e sol di lagrimar contra il dolore
trovai qualche ristoro, 5
con la credenza, ond'io vagando andai.
Ma trappassando omai
la speme del tornar, che vinta or cade,
nova aita o pietade
cercando vo' che 'l pianger che m'avanza 10
nulla rileva il cor fuor di speranza.

Per quante vie distorte e quanti mari,
con quai perigli appresso
varcato ho infino a qui lungo camino!
Quanto menai quei dì tristi e amari, 15
lasso, quasi a me stesso
creder non so quando a pensarvi inchino!
Ma poi ch'empio destino,
or ch'io tornar devea, mi tronca il modo,
stanco m'affliggo e rodo 20
qual peregrin cui manca albergo a sera
che nel disagio suo convien che pera.

Amor, tu che mi fai bramando tale,
se servo sconsolato
soccorer dei quando più afflitto stassi, 25
dammi di gir a lei secrete l'ale
contra il mio duro fato,
[c. 29*r*] o fa' col mio Signor ch'ei pur mi lassi
ch'a lei rivolga i passi,
o tempra il duol sì ch'io 'l possa patire, 30
o m'insegna a soffrire
ch'io nulla posso e scampo altro non veggio
e se non vivo a lei morto gir cheggio.

Cercato ho ben per vie mille diverse
scuoter quest'alma ardente 35

da le cure amorose e dal desio
e, se cosa talor pur se le offerse
per sottrarla possente
dal duol, per spazio di ben corto oblio,
allor quasi restio 40
destrier, che nel camin ferma e s'aretra,
trista s'agghiaccia e impetra,
e quel che dar le può conforto o gioia
fugge e torna al suo mal con doppia noia.

Così senza aver mai riposo o tregua, 45
allarga il tristo pianto
e la speranza sua perduta e tolta
indarno lacrimando si dilegua.
Ben si consola al quanto
ch'ella dormendo, da le membra sciolta, 50
sen' vola alcuna volta
a veder il suo ben leggera e presta.
Ma poi dal sonno desta,
mentre in lei crescon l'amorose voglie
così a chieder pietà la lingua scioglie: 55

[c. 29*v*] «Signor, che mi chiamaste al sommo impero
del bel regno famoso
ch'Adria commette al vostro alto governo,
consentite per Dio, se non ch'io pero
del desir amoroso, 60
ch'io me ne vada a lei mentr'aspro verno
fa scorno a l'armi e scherno,
ch'anco Marte al suo Amor ritornar suole,
poi giunto in Tauro il sole
pronto ritornarò, ch'onor mi sprona 65
e stella e sangue a voi mi piega e dona.

Questo mio cor ch'in guisa tal s'infiamma
di voi, del suo bel viso,
bel tetto par ch'entro ha duo lumi e splende
più chiaro e di splendor non perde dramma 70
l'un da l'altro diviso,
sì l'amor d'ambo voi, ch'in me s'accende,
doppia gioia mi rende,
e più m'avviva e dà maggior conforto,
né questo a quel fa torto, 75
quinci con più ragion vien, ch'io vi preghi,
ché sì giusta mercè non mi si neghi.

Intanto a lei che ricovrar mi puote
con l'angelico aspetto

da morte e consolar quest'occhi e l'alma 80
tornando destarò l'usate note
per mio studio e diletto
vostr'opre e lei mia cara unita salma
[c. 30*r*] cantando e forse palma
per ciò n'avrò non men d'ogni altra insegna 85
per vero pregio degna,
così Febo il permetta e per lui sia
gradita d'ambo voi la penna mia».

Canzon, tu farai fede
ch'un signor saggio, una leggiadra donna 90
fanno al mio cor di sé doppia colonna.

Canzone di 8 stanze di 11 vv. a schema AbCAbCcDdEE e congedo aBB; nella I stanza A (*-ore*) e B (*-oro*) condividono la tonica in *–o* e sono in consonanza; C (*-ai*) D (*-ade*) e (*-anza*) condividono la tonica in *–a*; nella II stanza B (*-esso*) ed E (*-era*) condividono la tonica in *–e*; A (*-ari*) ed E sono in consonanza; inclusiva la rima "mari": "amari" (12, 15); nella III stanza A (*-ale*), B (*-ato*) e C (*-assi*) condividono la tonica in *–a*; inclusiva la rima "tale": "ale" (23, 26); nella IV stanza A (*-erse*), B (*-ente*) e D (*-etra*) condividono la tonica in *–e*; B e C sono in assonanza; nella V stanza A (*-egua*) e D (*-esta*) sono in assonanza; B (*-anto*) e C (*-olta*) invertono l'ordine delle vocali e condividono la dentale *–t*; nella VI stanza A (*-ero*) e C (*-erno*) sono in assonanza e condividono il perno consonantico; B (*-oso*), D (*-ole*) ed E (*-ona*) condividono la tonica in *–o*; inclusive le rime "impero": "pero" (56, 59) e "governo" : "verno" (58, 61); paronomastica la rima "suole": "sole" (63, 64); nella VII stanza C (*-ende*) ed E (*-eghi*) condividono la tonica in *–e*; inclusiva la rima viso": "diviso" (68, 71); nella VIII stanza B (*-etto*) e D (*-egna*) condividono la tonica in *–e*; A (*-ote*) e B invertono le vocali e sono in parziale consonanza; inclusiva la rima "alma": "salma" (80, 83).

1-11. ■ VO' CONTANDO: forte la memoria di cfr. *Rvf* 105, 79 «et *vo contando* gli anni…». ■ I MESI…ORE: la *climax* discendente ha l'effetto di rimarcare il dolore dell'innamorato per un distacco dall'amata che pare interminabile. Eco evidente di *Rvf* 12, 11 «qua' sono stati gli anni *e i giorni et l'ore* (: dolore)»; 61, 1-2 «Benedetto sia 'l *giorno*, e 'l *mese*, et l'anno / et la stagione, e 'l tempo, e *l'ora*, e 'l punto» e *TT*, 76 «che volan *l'ore*, e' *giorni*, e gli anni, e' *mesi*». Vale la pena ricordare anche il sonetto *Benedetto sia il tempo, il giorno e l'hora* di Pietro Gradenigo (P. Gradenigo *Rime*, c. 41*v*). ■ TESORO: la donna amata. ■ LAGRIMAR: motivo tradizionale del pianto come fonte di piacere e consolazione. ■ TRAPASSANDO: 'venendo meno'. ■ TORNAR: dalla donna amata. ■ VINTA: 'sconfitta'. ■ NOVA AITA: 'nuovo aiuto'. ■ CERCANDO VO': costrutto in chiasmo rispetto al v. 1. ■ 'L PIANGER…AVANZA: il poeta sta esaurendo le lacrime. ■ RILEVA: 'risolleva'. ■ FUOR DI SPERANZA: come annunciato al v. 8. Per il sintagma cfr. son. 59, 14 «e n'ardi d'un desio *fuor di speranza* (: avanza)», ma già *Rvf* 73, 78 «et vivo del desir *fuor di speranza* (: avanza)» e 153, 8 «sarem *fuor di speranza*…».

12-22. ■ QUANTE…QUANTO: si noti l'anafora ai vv. 12-15, con funzione di enfatizzazione. ■ VIE DISTORTE: 'travagliate'; cfr. *Rvf* 37, 24 «giunto il vedrai per molte *vie* lunghe et *distorte*», ma anche in Della Casa *Rime* 47, 98-99 «Ecco le *vie*, ch'io corsi / *distorte*…». ■ PERIGLI: 'pericoli'; per lo stesso concetto cfr. *Rvf* 54, 9 «vidi assai *periglioso* il mio viaggio». ■ MENAI: 'trascorsi'. ■ DÌ TRISTI: costrutto già di *Rvf* 282, 5 e poi Bembo *Rime* 156, 6. ■ QUASI…NON SO: il poeta è così disorientato da dubitare anche di sé stesso. ■ INCHINO: 'mi accingo a'. ■ EMPIO: è tradizionale il motivo dell'invettiva contro il destino, colpevole di una sorte sfavorevole. Si ricordi però che il sintagma, in clausola, è impiegato anche da Magno *Rime* 99, 73 «…mi potrà *l'empio destino*». ■ TORNAR…MODO: parrebbe che il poeta abbia visto infrangersi le sue possibilità di tornare dalla donna amata. ■ AFFLIGGO E RODO: simile a Stampa *Rime* 187, 13 «…mi struggo et *rodo*»; per l'uso in Molin di *rodere* si veda anche il son. 20, 12 «Certo è ben grave il duol, che 'l *rode* e preme». ■ QUAL PEREGRIN…PERA: l'immagine è molto simile a son. 191, 12-14 «Ben di salir al ciel partendo ho speme / pur fo', com'uom, che va per dubia strada, / ch'a *sera di fallir l'albergo teme*».

22-33. ■ SCONSOLATO: 'inconsolabile'. ■ SECRETE: per evitare di essere visto dal destino. ■ DURO FATO: equivale all' «empio destino» (v. 18). ■ FA…MI LASSI: il poeta chiede ad Amore di intercedere a suo favore con il Signore presso il quale Molin parrebbe a servizio. ■ TEMPRA IL DUOL: per

espressioni simili cfr. son. 155, 14 «*temprar le doglie* e consolarne solo». ■ M'INSEGNA: 'insegnami'. ■ VIVO…MORTO: oltre alla pronunciata opposizione, si precisa che hanno funzione di predicativi del soggetto.

34-44. ■ MILLE: intensificatore generico. ■ VIE DIVERSE: 'diversi modi'. ■ SCUOTER: 'liberare'. ■ ALMA ARDENTE: del poeta innamorato; si consideri son. 29, 1-3 «Come estinguer potrò la sete *ardente*, / che del vostro valor m'accende e scalda, / s'a voi tornando *l'alma* ardita e balda». ■ CURE AMOROSE: cfr. Stampa *Rime* 308, 7 «e *le cure d'amor* tante…».

37-44. ■ DESTRIER: cfr. canz. 142, 51 «qual già stanco *destriero*». ■ TRISTA: 'afflitta'; riferito all'anima del v. 35. L'espressione si attesta anche nel son. 185, 5 «Pon mente a *l'alma mia trista smarrita*». ■ AGGHIACCIA E IMPETRA: in contesto simile in Molin cfr. son. 13, 10 «…ma 'l timor *m'agghiaccia*». Per simile coppia verbale cfr. son. 57, 14 «foco e pianto d'amor *t'agghiaccia e indura*», ma già Bembo *Rime* 86, 14 «di tal, che m'arde, strugge, *agghiaccia e'ndura*». ■ AL SUO MAL CON DOPPIA NOIA: per simile espressione cfr. *Rvf* 216, 3 «…et *raddoppiarsi* i mali» e 332, 39 «et *doppiando* i mali…».

45-55. ■ RIPOSO O TREGUA: memoria di *Rvf* 285, 14 «…ò pace o *tregua*». ■ ALLARGA: simile uso in *Rvf* 23, 113 «a le *lagrime triste allargai* 'l freno». ■ TRISTO PIANTO: 'mesto pianto'; per il sintagma cfr. Bembo *Rime* 159, 14 «poi torna il *pianto tristo*, che m'accora». ■ ELLA: l'anima del poeta. ■ DA LE MEMBRA SCIOLTA: si riconosce il pensiero platonico dell'anima che di notte si allontana dal corpo, già in *Rvf* 356, 14 «[l'anima mia] *sciolta* dal sonno a se stessa ritorna» e *TM* I, 107 «…non *dal corpo sciolta*». ■ IL SUO BEN: la donna amata. ■ LEGGERA E PRESTA: 'leggiera e svelta'; per la coppia aggettivale cfr. son. 171, 7 «qual suol dal nido suo *leggera e presta*». ■ DESTA: 'svegliata'. ■ AMOROSE VOGLIE: per uguale espressione cfr. son. 59, 13 «poi che in te nutri *l'amorose voglie*» e canz. 178, 4 «O chi sia mai ch'a *l'amorose voglie*». ■ LA LINGUA SCIOGLIE: 'inizia a parlare'. Il sintagma petrarchesco (*Rvf* 309, 6), si ripropone sempre in punta di verso anche in Bembo *Rime* 56, 24 «e *sciogli la tua lingua* in tai parole» e poi B. Tasso *Amori* II 49, 4 «…che questa *lingua scioglie*».

56-66. ■ SIGNOR: già menzionato al v. 28. ■ SOMMO IMPERO: incarico. ■ BEN REGNO FAMOSO: forse l'impero spagnolo. ■ ASPRO VERNO: 'difficile inverno'; per l'espressione cfr. Bembo *Rime* 3, 1 «Sì come suol, poi che 'l *verno aspro* e rio». ■ FA SCORNO E SCHERNO: 'sbeffeggia e deride'; come di prassi, nella stagione invernale l'attività bellica era sospesa fino al risveglio della primavera. ■ MARTE: per la presenza del Dio della guerra in Molin cfr. son. 32, 1 «*Marte* perché sì pertinace e fero»; son. 146, 2 «ond'a *l'armi* qua giù ne desta *Marte*»; son. 150, 3 «poi che 'l valor cadeo da *Marte* infuso»; canz. 152, 12 «pregando Marte, in tutti i tuoi perigli»; son. 249, 1. ■ AL SUO AMOR: Venere. Per l'amore di Venere e Marte raccontato da Ovidio, *Am.* I 9, 39-40; *Ars.* II 561-92 e *Met.* IV 169, 89. ■ TAURO: indica la costellazione del Toro, quindi il periodo compreso tra aprile e maggio, ovvero la primavera, stagione in cui rincominciano i conflitti bellici. Per simili indicazioni astrologiche cfr. *Rvf* 9, 1-2 e *Rvf* 135, 88 «veggiam, quando *col Tauro il sol* s'aduna»; *TE* 40; B. Tasso *Amori* II 49, 47 «adduce la stagione, allor che 'l *Tauro*» e III 50, 1 «Perché nel Tauro cento volte e cento». ■ RITORNARÒ: ai doveri bellici. ■ STELLA: il 'destino'.

67- 77. ■ DUO LUMI: 'gli occhi' dell'amata. ■ DRAMMA: unità ponderale e monetaria degli antichi Greci. ■ AMBO VOI: 'gli occhi'.

78- 88. ■ RICOVRAR: 'riportare in salute'. ■ ANGELICO ASPETTO: per l'espressione cfr. canz. 84, 16 «dal tuo *angelico aspetto* (: diletto)». ■ DESTARÒ: 'sveglierò'. ■ SALMA: 'corpo'. ■ PALMA: simbolo di vittoria. ■ FEBO: qui evocato come dio della poesia. ■ PENNA MIA: per sineddoche la sua attività poetica.

89-91. ■ FARAI FEDE: 'sarai prova'. ■ SIGNOR SAGGIO: cfr. *Rvf* 53, 3 «un *signor* valoroso, accorto e *saggio*» e Bembo *Rime* 21, 1 «Grave, *saggio*, cortese, alto *signore*». ■ DOPPIA COLONNA: il poeta si dice serve fedele della donna amata e del suo signore militare. L'espressione presenta una memoria forse di *Rvf* 202, 10 «per sostegno di me, *doppia colonna* (: donna)».

88.

La canzone consiste in un appello ad Amore, in apostrofe fin dal v. 1, verso il quale l'io lirico esprime un'articolata *lamentatio* a fronte del sentimento non ricambiato della donna, causa di un dolore tale da renderlo prossimo alla morte. L'ossimorica condizione d'amore, dilaniata tra piacere e sofferenza, vede una corrispondenza formale nell'abbondanza di anadisplosi, figure etimologie e strategie sintattiche di ridondanza; per esempio: «preso *restai*, se pur non *resto* anciso» (v. 9); «tuo biasmo *o* lode, e 'l mio Diletto *e* l'Danno» (v. 12); «*o* fa l'esca, se puoi, men dolce e vaga; /…/ mentre lo strugge l'un, l'altra invaga, / *o lei* più fermo impiaga» (vv. 21-25); «*troppo* è 'l bel, *troppo* il Duol, *troppo* il Diletto» (v. 27); «o men bella o più pia» (v. 41). L'aspetto più rimarchevole, tuttavia, è dato dalla presenza di strategie *capfinidas* tra le stanze, per cui: tra la I e la II stanza si noti il riproporsi del termine *colpa* (vv. 3 e 10); tra II e III *dolce* (vv. 16 e 21); tra III e IV *troppo* (vv. 27 e 28); tra IV e V *morrò* (v. 36) anticipa *moro* (v. 37) e *morte* (v. 38); tra la V e il congedo *bella* (vv. 41 e 48), *amar* (v. 42), *Amor* (v. 46) e *ardile* (v. 44), *arse* (v. 48). Il congedo, diversamente dall'uso più attestato, non si rivolge al componimento ma ancora una volta al proprio destinatario.
La canzone non è databile.

[c. 30*v*] Ahi, ch'io son giunto a passo
che più fuggir non posso
e colpa in me del mio piacer confesso!
Ma tu, s'al mio cor lasso
di valor nudo e scosso, 5
mostri, Amor, donna ond'io sia vinto espresso
qual fallo è di me stesso
s'a forza del bel viso
preso restai se pur non resto anciso?

Dunque tua colpa è solo, 10
e fia quel che n'avegna,
tuo biasmo o lode, e 'l mio diletto e 'l danno.
Talor ben mi consolo
ch'ov'io perir convegna
finir potrò con men doglia ed affanno, 15
scorto da dolce inganno;
ma qual tuo incarco fora,
s'altri dirà che senz'aita io mora?

Però rallenta in parte
l'incendio in ch'io languisco, 20
o fa' l'esca, se puoi, men dolce e vaga,
ché 'l cor tra duo si parte
e va di morte a risco,
mentre lo strugge l'un, l'altra invaga,
o lei più fermo impiaga, 25
ch'al mio sì frale obbietto
troppo è 'l bel, troppo il duol, troppo il diletto.

[c. 31*r*] Tropp'anco è la speranza
che da' begli occhi move

se non la pungi di ferita viva 30
ch'indi 'l piacer s'avanza.
Ma 'l duol poi si commove,
ch'ella vede il suo ben lungi da riva.
Tal bella donna e schiva
consuma la mia vita, 35
e ne morrò se non mi presti aita.

Già moro e specchio in lei
viva la morte mia
e gioia e speme e duol morendo sento.
Tu, se giusto esser dei, 40
o men bella o più pia
la fa' che per amar non resti spento
e, s'a tua gloria intento
mai fosti, ardile il core
ch'io n'avrò vita e tu supremo onore. 45

Tendi, Amor, l'arco a pieno,
ché tuo strale o facella
non punse od arse donna sì bella.

Canzone di 5 strofe di 9 vv. a schema abCabCcdD e congedo abB; nella I strofa A (*-asso*), B (*-osso*) e C (*-esso*) sono in consonanza; D (*-iso*) è in parziale consonanza; paronomastica la rima "passo": "posso" (1, 2); nella II strofa A (*-olo*) e D (*-ora*) condividono la tonica in *–o*; inclusiva la rima "solo": "consolo" (10, 13); ricca la rima "avegna": "convegna" (11, 14); nella III strofa A (*-arte*) e C (*-aga*) condividono la tonica in *–a*; equivoca la rima "parte": "parte" (19, 22); derivativa la rima "vaga": "invaga" (21, 24); nella IV strofa B (*-ove*) e C (*-iva*) sono in consonanza; C e D (*-ita*) sono in assonanza; derivativa la rima "move": "commove" (29, 32); nella V strofa paronomastica la rima "sento": "spento" (39, 42); nel congedo A (*-eno*) e B (*-ella*) condividono la tonica in *–e*. Lo schema è attestato identico anche in ZANE *Rime* 60 e 92, entrambi di differente contenuto.

1-9. ■ A PASSO: ad un punto. ■ FUGGIR NON POSSO: espressione molto simile nel son. 7, 9 «Che s'io son tal *che più fuggir non possa*». ■ COLPA….CONFESSO: riconosco la mia responsabilità. ■ ESPRESSO: 'dichiarato'. ■ RESTO ANCISO: già nel son. 41, 11 «mostrando che per lei *restava anciso* (: bel viso)». ■ QUAL FALLO…STESSO: il poeta ammette la propria responsabilità di non voler rinunciare al piacere, ma suggerisce la colpa di Amore nell'averlo fatto innamorare.

10-18. ■ COLPA: per la responsabilità già ai vv. 3 e 7. ■ BIASMO: per la vicinanza di termini cfr. *Rvf* 84, 14 «et d'altrui colpa altrui *biasmo* d'acquista».

19-27. ■ RALLENTA…INCENDIO: già in *Rvf* 241, 13 «*rallenta* de *l'incendio*, che m'infiamma». ■ LANGUISCO: associato alle fiamme anche nel son. 81, 12 «*Ardo* tutto e *languisco* e ben veggio ora». ■ L'ESCA: la donna amata, che il poeta chiede essere meno desiderabile. ■ COR TRA DUO: il cuore è franto perché si strugge e la desidera. ■ TROPPO…DILETTO: si noti la triplice anafora di troppo, con l'effetto di enfatizzare l'insopportabilità della situazione descritta.

28-36. ■ TROPP'ANCO: avverbio, con congiunzione interstrofica. ■ SE NON MI PRESTI AITA: la mancanza di aiuto da parte di Cupido era già menzionata al v. 18.

37-45. ■ MORO: eco fonico di *morrò* (v. 36). ■ SPECCHIO IN LEI VIVA LA MORTE MIA: l'innamorato morente vede nella donna, viva, le sembianze della morte perché è lei a deteminarla. Si noti il ravvicinato contrasto tra viva e morte all'interno dello stesso verso. ■ TU: Cupido. ■ MEN BELLA: già al v. 21 «o fa' l'esca, se puoi, men dolce e vaga». ■ LA FA': 'falla'. ■ RESTI SPENTO: per la medesima espressione cfr. canz. 179, 65 «sì ch'io *rimanga spento*». ■ TUA GLORIA INTENTO: motivo

di gloria per Amore sarebbe riuscire a far innamorare la donna, opzione che terrebbe anche in vita l'innamorato.

46-48. Si noti il modulo correlativo proposto ai vv. 47-48: « ché tuo *strale* o FACELLA /non *punse* od ARSE mai donna sì bella». ■ AMOR L'ARCO: cfr. son. 174, 7 «e, s'in pensar di lei scocca *Amor l'arco*»; cfr. *Rvf* 270, 103-104 «*Amor*…/ indarno *tendi l'arco*…»; per uguale richiesta cfr. Bembo *Rime* 95, 9 «*stendi l'arco* per me, se vòi ch'io viva». ■ STRALE O FACELLA: per l'uso della dittologia oppositiva cfr. son. 7, 8 «scocca un de' tuoi, ch'ancida *o strale o dardo*» e ball. 103, 4 «Perch'oprar il *suo stral? La sua facella*?». ■ PUNSE: da ricondurre a *pungi* del v. 30; si noti la coppia disgiuntiva, quasi eco di «strale o facella» del verso precedente.

89.

Prima canzone sul motivo della partenza dell'amata, in coppia con la canzone n. 90. Di una certa originalità è la *mise en abyme* messa in scena: la prima stanza descrive la cornice narrativa in cui Molin racconta di aver visto nel porto di Venezia un giovane esprimere la propria disperazione componendo poesie; dalla seconda stanza la canzone dà voce agli scritti poetici del detto innamorato. Quest'ultimo racconta, con notevole realismo descrittivo, lo stazio di aver visto l'amata allontanarsi all'orizzonte salpando verso nuovi lidi. Da quel momento l'amante non si dà pace e solo la quiete notturna, in cui l'io si consuma, è motivo di ispirazione poetica. In una corrispondenza, dunque, tra poesia e cornice narrativa il sorgere del sole pone fine alla scrittura lirica del giovane che abbassa la penna e pone, così, fine al testo stesso. Nel componimento confluiscono *topoi* tradizionali connessi alla sofferta distanza degli amanti. Tuttavia meritevole di adeguata attenzione sono, nella terza stanza, la descrizione del paesaggio notturno e, nell'ottava stanza, il realismo descritto della nave nell'atto di solcare i mari. Non si esclude, in filigrana, un'influenza dalle *Eroidi* ovidiane e, per il motivo della partenza dell'amata da Venezia, il ciclo di componimenti di CAPPELLO *Rime* 30-33.
La canzone non è databile.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 79.

[c. 31*v*] Sovra l'altere e fortunate arene,
là dove più famoso Adria circonda
l'alma cittate del suo mar regina,
vago amante ebbe un tempo assai seconda
fortuna e nel su'amor gradita spene 5
di nobil fiamma acceso e pellegrina.
Poi, come le sue sorti il ciel destina
e via più contra Amor, a cui men serba
fermo un suo ben quanto è più caro e spesso,
del guidardon promesso 10
disperde il frutto e le speranze inerba.
L'amata donna a le sue luci tolse
e per lungo camin divise e sparse.
Di ch'ei rimase sì dolente e mesto
che d'indi fu per sempre a pianger desto 15
né punto seppe dal dolor ritrarse
o per conforto altrui tregua mai volse.
Ma fra molti lamenti, ond'ei si dolse
in prosa e 'n rime, queste voci afflitte

si vider di sua man segnate e scritte: 20

«Almo mio Sol, che col tuo santo raggio
m'infiammi ancor da te sì lungi, e mostri
quanto Amor puote in me col tuo splendore,
se l'averso destin ch'a gli occhi nostri
chiuse il lor dì col tuo fatal viaggio, 25
e cinse i miei di tenebroso orrore,
non ti leva la fe' di quell'ardore
di cui mirasti in me prove sì espresse.
[c. 32*r*] Se quel puro e d'amor vero desio
scoprendo il foco mio, 30
che d'onesta pietà l'alma t'impresse,
Lethe non lava e sel estingue in tutto
col pensier torna a l'amoroso albergo,
a i cari lidi, a le contrade amate;
e stringasi di me nova pietate 35
leggendo il duol, ch'in queste carte io vergo,
poi che sol mi lasciasti; a tal condutto
m'ha la mia sorte, ché null'altro frutto
può la vita sperar del sul ben priva
che di contarti in quai tormenti io viva. 40

Qui, dove il nostro mar fremendo geme
e te forse sospira, alma sua donna
perduta, e del suo mal coi lidi piagne;
qui dico, ove più volte in treccie e in gonna
venir solevi a tuo diporto e 'nsieme 45
v'er'io con l'altre tue care compagne,
com'uom da cui destin fero scompagne
ogni diletto suo, romito e tristo,
piango il mio fato disleale e ingiusto
e 'n chiuso loco angusto, 50
perch'io non sia dal vulgo udito o visto,
metto a mia voglia il dì sommessi stridi.
Ma poi ch'adombra il ciel nostro la notte
e queto è 'l mondo e ognun posa e dorme,
ne l'ora fosca, al mio stato conforme, 55
esco, qual fera di nascose grotte,
[c. 32*v*] d'alti mugiti empiendo il cielo e i lidi,
e mentre chiamo te, doppiando i gridi,
tanto crescer in me la doglia sento
quanto più chiamo e 'n van li spargo al vento. 60

Ma quando poi la mano a lo stil porgo,
che debilmente in suo poter lo stringe
e a segnar le mie miserie prende,
sì grave il caso mio mi si dipinge

ch'ella giù cade, io fo degli occhi un gorgo 65
che 'l sen mi bagna e 'l foglio umido rende
parte, perché confuso il sermon stende
quel ch'io già scritto avea, riforma e lima.
Ma perché il dì che te n'andasti acerbo
più ch'altro in mente serbo, 70
ch'allor si aperse il varco ond'uscì prima
la folta schiera de' miei tanti mali,
dir vo' le angoscie mie di punto in punto
com'elle furo, acciò 'l mio duro scempio
sia norma eterna e degli amanti esempio. 75
E or che Febo a l'occidente è giunto
per dar luogo al riposo de' mortali,
mentre fia queto il mondo e gli animali,
scriverò volto al raggio de la Luna,
s'ella intenta al mio mal pur non s'imbruna. 80

Scritto era in ciel quel che poi tutto occorse
de la mia vita e 'l dì che da quest'occhi
trar di pianto dovea continua vena,
quand'ei, sì come stral che d'arco scocchi,
[c. 33*r*] giunto al segno fatal da l'onde sorse 85
e me piagò con duol perpetuo e pena.
Né spuntò l'alba in Oriente a pena,
che dovendo il mio Sol partir quel die,
tosto qual fiamma che gran vento ammorza
così spente a gran forza, 90
di duol lasso restar le gioie mie
e cadder le speranze a' bei desiri
che struggendo mi fer la vita cara.
Sol ne la parte in me sinistra interna
la memoria fuggio, che vivrà eterna 95
del mio ben ito, e d'esta vita amara
da cui non fia che vivo unqua respiri.
Tal penetrò lo stuol de' rei martiri
a l'alma afflitta e tal le diede assalto
ch'io restai per dolor di freddo smalto. 100

Qual poi divenni allor misero, allora
ch'ella con gli altri suoi per inviarsi
prese a i lidi il camin pensosa e mesta,
sallo Amor, sassel'ella che levarsi
vidi in quel punto, e fu ben cruda Aurora 105
troppo a menar quel di per tempo desta.
Quel dì crudel, che mi ridusse a questa
vita peggior d'ogni altra morte assai,
quel dì che per schivar tanti miei danni
me' fora, che molt'anni 110

sospeso avesse, anzi non scorto mai,
che potea il mondo ben senz'altra luce
viver de lo splendor contento e pago
[c. 33*v*] che spargean de begli occhi i chiari lampi,
al cui raggio fiorir le selve e i campi 115
vid'io più volte e 'l ciel farsi più vago,
or questo Sol, ch'ella a sé dietro adduce,
poco per nostro ben risplende e luce
e al cor mio vinto dal duol profondo
tristo rassembra e fosco il cielo e 'l mondo. 120

Ella, dico, sel sa che sorta stese
le luci intorno e del mio mal s'avide
mirando il volto mio d'angoscia tinto
e se non che pietoso amor provide
a l'alma afflitta e in parte il cor difese 125
col bel guardo di lei ver me sospinto,
ben m'avria 'l duol, s'uom per duol more, estinto.
E grazia fora a me stata allor morte,
né mai fier vento da radice sterpe
pianta ch'in terra serpe, 130
com'io sentì dal martir aspro e forte
trar gli spirti vitai dal mio fral lasso
e sveller da me stesso e l'alma e i sensi
partendo lei che mi mantene in vita.
Ma se poc'anzi pur mi desti aita, 135
Amor, scemando i gran martiri intensi
con gli occhi suoi, perch'a sì duro passo
gelido da quel duol non farmi un sasso
per intagliarmi poi del suo bel viso
s'io restar ne dovea tanto diviso? 140

Partia madonna e nel mirarla tanto
sentia pronto il desio di seco gire
[c. 34*r*] che lasciar mi parea le rive e 'l porto.
L'alma già mossa fuor credendo uscire
gustò di quel piacer ma pigra intanto 145
vide che pur vivea tra vivo e morto
e via spariva il mio vital conforto.
Già spiegate le vele a poco a poco
givan quest'occhi de l'amato aspetto
perdendo il caro obbietto, 150
né sofferenza aveva in me più loco
e bollian col martir la brama mista.
Fendea del legno il mar la prora acuta,
e neve in lui parea l'ondosa schiuma,
parean le vele augel di bianca piuma 155
che lungi agli occhi altrui sua forma muta.

Al fin manca di lei tutta la vista
e io non moro e vien ch'al duol resista,
ma chi vive al partir d'ogni sua gioia
creder ben può ch'uom di dolor non moia. 160

La nobil schiera sua, donne e donzelle,
con gli altri ad un che 'l sangue od amor lega
ch'ivi eran seco, e ne restar poi senza,
tal l'augura il camin piano e tal prega
per la salute sua benigne stelle 165
che non le renda il mar falsa credenza.
Poi, rimembrando ognun con qual presenza
rese gli 'nchini e parti gli atti e i modi,
prefer di ritornar lor dritta via.
O fida compagnia 170
chi mai potria ridir sue intere lodi?
[c. 34*v*] Scossa avea intanto il Sol dal mondo l'ombra
e desta era del dì la terza squilla
e l'aura destra rinfrescando al corso
le mostrava del ciel grazia e soccorso. 175
E quel, ch'ognun pregò, l'aria tranquilla
Giove n'aperse e d'ogni nebbia sgombra.
Ma la nube del duol, che 'l cor m'adombra,
non levò già, ché la sua interna piaga
sempre di nova pioggia il sen m'allaga. 180

Così fatto di me, novo tiranno
mi strinse il duol, m'oppresse i sensi e l'alma,
ch'io pur di rispirar non son meco oso.
Gl'anni miei lievi si cangiaro in salma
grave a la vita, il pro' tornommi in danno, 185
e da me bando eterno ebbe il riposo,
fatto a me stesso ancor grave e noioso.
Insomma tutto quel che piace o giova
a me più noia dà né copre il cielo
cosa sotto il suo velo 190
che mi possa recar dolcezza nova.
Strano quel dì d'affanni orribil mostro
divenni non più mai veduto in terra.
Ma, perché il giorno di tornar n'accenna,
qui poserò la man stanca e la penna. 195
Un'altra notte il duol ch'in me si serra,
ch'io dir promisi e qui poco dimostro,
spiegherò poi con più difuso inchiostro.
Tu, Musa, riedi al tuo sacrato monte
finch'io ti chiami e 'l dì declini e smonte». 200

Canzone di 10 strofe di 20 vv. a schema ABCBACCDEeDFGHHGFFII (priva di congedo); nella I stanza E (-*esso*) e H (-*esto*) sono in assonanza; A (-*ene*) e C (-*ina*) sono in consonanza; ricca la rima "circonda": "seconda" (2, 4); nella

II stanza paronomastica la rima "mostri": "nostri" (22, 24); ricche le rime "splendore": "ardore" (23, 27) e "espresse": "impresse" (28, 31); nella III stanza G (*-otte*) e H (*-orme*) sono in assonanza; D (*-isto*) e E (*-usto*) sono in consonanza; inclusiva la rima "compagne": "scompagne" (46, 47); ricca la rima "stridi": gridi" (52, 58); nella IV stanza inclusiva la rima "prende": "rende" (63, 66); nella V stanza C (*-ena*) e H (*-erva*) sono in assonanza; inclusiva la rima "occhi": "scocchi" (82, 84); equivoca la rima "pena": "pena" (86, 87); ricca la rima "interna": "eterna" (94, 95); nella VI stanza B (*-arsi*), E (*-anni*) e H (*-ampi*) sono in assonanza; inclusiva la rima "danni": "anni" (109, 110); equivoca la rima "luce": "luce" (112, 118); nella VII stanza A (*-ese*), E (*-erpe*) sono in assonanza; C (*-into*) e I (*-iso*) sono in assonanza; A e I sono in consonanza; ricca la rima "avide": "provide" (122, 124); inclusive le rime "tinto": "estinto" (123, 127) e "viso": "diviso" (139, 140); paronomastica la rima "sterpe": "serpe" (129, 130); nella VIII stanza C (*-orto*) e D (*-oco*) sono in assonanza; G (*-uta*) e H (*-uma*) sono in assonanza; inclusiva la rima "tanto": "intanto" (141, 145); nella IX stanza B (*-ega*) e C (*-enza*) sono in assonanza; B (*-ega*) e I (*-aga*) sono in consonanza; A (*-elle*) e G (*-illa*) sono in consonanza; nella X stanza C (*-oso*) e F (*-ostro*) sono in assonanza; G (*-erra*) e H (*-enna*) sono in assonanza; A e H sono in consonanza; inclusive le rime "alma": "salma" (184, 186), "oso" : "riposo" (185, 188), "mostro": "dimostro" (192, 197) e "monte": "smonte" (199, 200). Con fronte ABCBAC avrebbe uguale schema di *Rvf* 23.

1-20. Con Venezia sullo sfondo si innesca il doloroso racconto dell'amante infelice. ■ ARENE: sempre in riferimento alla costa veneziana nel son. 210, 7 «fermate il piè ché 'l mar nostro e *l'arene*». ■ ADRIA: il mare Adriatico. ■ L'ALMA CITTATE…REGINA: Venezia; per la consueta accezione regale si vedano anche il son. 216, 4 «ti die sempre d'ogni altra esser *reina*» e canz. 152, 2-8 «del tuo padre *Adrian* figliuola e sposa /… / com'ei sposa ti fe', come l'*altero* / scettro ti diede eletta *alma Reina*». ■ SECONDA: 'favorevole'; si noti la pronunciata l'inarcatura. ■ GUIDARDON: ricompensa; sempre in contesto amoroso anche in ball. 92, 5 «Tu dunque in *guiderdon* di tanta fede», ball. 107, 6 «il *guiderdon* ch'al mio gioir s'avanza» e capit. 129, 16 «più nobil *guiderdon* per voi cercate». ■ INERBA: 'copre d'erba', quindi nasconde; *hapax* in Molin. ■ L'AMATA….TOLSE: lo privò della vista della sua donna, costretta ad allontanarsi da Venezia. ■ MOLTI LAMENTI: il poeta gioisce quasi del proprio dolore al quale non vuole rinunciare e che esprime in prosa e in poesia. ■ PROSA E 'N RIME: ad intendere in ogni modo possibile. Si tratta anche di un'espressione comune nella lirica del tempo, forse sul modello di Bembo *Stanze* 36, 2 «…*prosa e 'n rima*». ■ VOCI: 'parole', ossia la poesia stessa. ■ DI SUA MAN...SCRITTE: in una forma di *mise en abyme* la poesia racconta le vicende dell'innamorato infelice che è al contempo l'autore del testo stesso.

21-40. ■ ALMO MIO SOL: la donna amata. ■ LUNGI: nonostante la lontananza. ■ NOSTRI: da intendere o come plurale *maiestatis* o come gli occhi di entrambi gli innamorati. ■ CHIUSE…DÌ: morendo. ■ TENEBROSO: l'oscurità che avvolge il poeta è coerente con l'allontanamento della donna-sole. ■ NON TI LEVA…ARDORE: la distanza non faccia venir meno la fiducia nell'amore del poeta, che rimane invariato. ■ LETHE: nella mitologia greca la fonte dell'oblio; anche nel son. 1, 14. ■ COL PENSIER: il poeta suggerisce all'amata di ricordare i luoghi del proprio amore. ■ A L'AMOROSO…AMATE: si noti l'*elencatio*. ■ LEGGENDO IL DUOL: oltre al ricordo, il poeta la esorta a leggere le proprie poesie, testimoni del suo dolore per la partenza. ■ IN QUESTE CARTE…VERGO: per l'espressione cfr. anche *Rvf* 73, 78 e 146, 2. ■ FRUTTO: già al v. 11. ■ CONTARTI: 'raccontarti'.

41-60. ■ QUI: ripreso al v. 44 «*qui* dico, ove più volte in treccie e in gonna». ■ NOSTRO MAR: Adriatico. ■ FREMENDO GEME: anche la natura partecipa del dolore del poeta, forse ricordando a sua volta la fine di un proprio amore felice. ■ TRECCIE: così nel testo. ■ IN TRECCE E IN GONNA: dettaglio realistico relativo all'abbigliamento della donna. ■ DIPORTO: 'piacere, svago'. ■ V'ER'IO…COMPAGNE: oltre alle compagne della donna vi era anche il poeta, il quale passeggia per i luoghi dove un tempo era stato con la propria amata. ■ ROMITO: lett. 'eremita'; anche in B. Tasso *Amori* I 118, 6 «mentre nel più riposto e più *romito*». ■ LOCO ANGUSTO: la volontà di ritirarsi in un luogo solitario per piangere il proprio dolore è centrale anche nel son. 40. ■ LA NOTTE….DORME: per il constrasto tra la pace esteriore notturna e l'inquietudine interiore di natura amorosa cfr. son. 69, 9-14 «*Queta* era l'aria e 'n ciel chiara ogni stella / neppur l'aura s'udia per tal diletto / mover le frondi o suon alcun de l'acque. / Quando un alto sospir, ch'Amor dal petto / mi trasse, in fuga lui rivolse, e ella / meco poi si lagnò fin che 'l dì nacque» e capit. 131, 3 «or *ch'ognun posa e dorme* a *notte* oscura». ■ POSA E DORME: anche in canz. 197, 74 «ch'aver non può tal ben chi *posa o dorme*» e Marino *Rime lugubri* 47, 14 «ch'egli estinto non è, ma *posa e dorme*». ■ FERA: un animale selvatico, forse un lupo descritto poi nell'atto di ululare, a cui il poeta si associa. ■ MUGITI: con uso figurato ad intendere un grido umano inarticolato che esprime forte sofferenza (poi *gridi*, v. 58); per immagine simile cfr. son. 33, 9-11 «Or

rimanendo a dietro infermo e solo / quasi, senza compagna e for d'armento, / belva che mugghia, io sfogo il mio gran duolo». ■ CHIAMO…CHIAMO: si noti la ripresa verbale ai vv. 58 e 60.

61-80. ■ STIL: quasi con il significato di 'slancio poetico, ispirazione'. ■ PRENDE: 'incomincia'. ■ MI SI DIPINGE: 'mi viene mostrata una situazione così dolorosa'. ■ ELLA: la *mano* del v. 61. ■ GORGO: per le lacrime. ■ SEN: 'petto'. ■ RIFORMA E LIMA: l'atto del *labor limae*. ■ TE N'ANDASTI: il giorno della partenza. ■ IN MENTE SERBO: il poeta ricorda con precisione il giorno del loro allontanamento, perché ha aperto il «varco» delle sue sofferenze. ■ DI PUNTO IN PUNTO: con precisione. ■ DEGLI AMANTI ESEMPI: il poeta intende il proprio caso come monito per tutti gli amanti. ■ FEBO: qui inteso come dio del Sole. ■ A L'OCCIDENTE: è il momento del tramonto. ■ MENTRE….ANIMALI: per la calma notturna si veda anche la seconda strofa. ■ AL RAGGIO DE LA LUNA: per immagine simile cfr. *Rvf* 237, 37-38 «..al lume della *luna* / canzon nata di notte in mezzo ai boschi». ■ IMBRUNA: 'diventi nera', eventualità che gli impedirebbe di scrivere; per l'uso cfr. già 237, 22 «Ratto come *imbrunir* veggio la sera» e Bembo *Rime* 151, 2 «…e 'l nostro cielo *imbruna*».

81-100. ■ SCRITTO ERA: quasi connessione di *coblas capfinidas* con «scriverò» (v. 79). ■ SCRITTO…IN CIEL: quindi 'per volere divino'. ■ NÉ SPUNTÒ…PENA: la donna è partita all'alba. AMMORZA: 'spegne'. ■ PARTE…INTERNA: il cuore. ■ STUOLO: 'schieramento'. ■ FREDDO SMALTO: di pietra; simile uso cfr. *Rvf* 39, 8 «lassando come suol me *freddo smalto*» e 213, 9 «e que' begli occhi che i cor fanno *smalti*».

101-120. ■ ALTRI SUOI: i compagni di viaggio della donna. ■ PENSOSA E MESTA: in clausola anche in B. Tasso *Amori* V 110, 5. ■ SALLO AMOR: 'lo sa'; simile in Parabosco *Rime* 33, 1 «Madonna, *sallo Amor*, se 'l ver dich'io» e Priuli son. *Quant'io sempre v'amai sasselo amore* (*Rime*, c. Diii*r*); non sfugga il ribattuto etimologico. ■ CHE LEVARSI…AURORA: l'alba accompagna la partenza della donna, motivo per cui è detta *cruda*; non passi inosservata l'inarcatura fra verbo reggente dall'infinitiva (*levarsi / fidi*). ■ DESTA: troppo mattiniera, puntuale. ■ QUEL DÌ: riprende il v. 107. ■ OR QUESTO SOL…MONDO: la partenza della donna oscura ogni possibile bellezza e interesse nel mondo circostante.

121-140. La stanza descrive lo stranziante momento della separazione degli amanti. ■ SERPE: lett. 'serpeggia'; riferito ad una pianta anche in *Rvf* 318, 8 «Qual per trunco o per muro edera *serpe*». ■ SPIRTI VITAI: Molin recupera la teoria aristotelica per la quale il nostro corpo sarebbe percorso da «spiriti vitali» invisibili e responsabili del funzionamento degli organi del corpo. Alla teoria degli spiriti si riferiscono anche Dante, dopo l'incontro nella *Vita Nova* con Beatrice (*VN* I), e Cavalcanti (*Rime* 13, sonetto *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*). Il sintagma si attesta identico poi anche in T. Tasso *Rime d'occasione* 1042, 11. ■ SVELLER: 'strappare con violenza'; la separazione dall'amata è descritta come uno strappo violento dell'anima e dei sensi. ■ SCEMANDO:…OCCHI SUOI: lo sguardo di lei ha rappresentato una forma di attenuazione del dolore. ■ GELIDO…SASSO: si noti il carattere petroso della situazione, a cui segue un lessico corrispettivo. ■ INTAGLIARMI…BEL VISO: la trasformazione in sasso avrebbe reso possibile incididere in lui il volto della donna e portarlo sempre con sé.

141-160. ■ TANTO SENTIA…PORTO: il poeta ha talmente desiderio di seguirla che ha l'impressione di lasciare a sua volta il porto e la costa, come se fosse un tutt'uno con lei. ■ L'ALMA…CONFORTO: l'anima, accortasi della quasi imminente morte dell'innamorato, torna indietro a sostenerlo. ■ SPIEGATE LE VELE: notevole rappresentazione dell'allontanamento della nave. ■ QUEST'OCCHI…OBBIETTO: il poeta segue il più possibile con lo sguardo la donna mentre si allontana. ■ VIVEA TRA VITA…VITAL: si noti la figura etimologica, marcata dall'allitterazione della *–v*. ■ FENDEA…MUTA: è notevole la descrizione della nave in viaggio, dove l'appuntita prua fende l'acqua nel suo procedere, la schiuma marina ricorda la consistenza della neve, le bianche vele piume bianche che mutano il loro aspetto nella mente di chi le osserva. ■ DEL LEGNO: sineddoche per la nave. ■ AL FIN MANCA DI LEI TUTTA LA VISTA: arriva il momento in cui l'innamorato non la vede più. ■ E IO NON MORO…NON MOIA: nonostante le prime aspettative di non riuscire a sopportare il dolore, quasi con sorpresa invece il poeta si mantiene in vita.

161-180. ■ LA NOBILE SCHIERA SUA: le «care compagne» del v. 46. ■ SANGUE OD AMOR: i parenti di sangue o gli affetti. ■ CAMIN PIANO…CREDENZA: tutti coloro che insieme al poeta ne hanno accompagnato la partenza le augurano un viaggio sicuro e favorevole. ■ SCOSSA…OMBRA: il

sole nel frattempo è sorto. ■ SCOSSA…L'OMBRA: sorge l'alba. ■ TERZA SQUILLA: secondo l'orario canonico, le nove di mattina. ■ AURA DESTRA: il vento è favorevole al suo viaggio, così come è svanita la nebbia. ■ NUBE DEL DUOL: in contrasto con il rasserenearsi del paesaggio, l'io si incupisce e rabbuia. ■ NOVA PIOGGIA: le lacrime; efficace la metafora in una commistione tra paesaggio naturale e dell'anima.

181-200. ■ NON SON OSO: 'non ho il coraggio'. ■ LIEVI: perché felici, in opposizione a «grave» del v. 185. ■ TORNOMMI: 'mi si rovesciò'. ■ BANDO ETERNO: dal poeta il riposo fu esiliato. ■ COPRE IL CIEL…NOVA: nulla di ciò che è sulla terra può davvero consolare il poeta. ■ ORRIBIL MOSTRO: il poeta riconosce un abbruttimento interiore. ■ IL GIORNO DI TORNAR: dato che il poeta si è dedicato alla scrittura la notte, il sorgere dell'alba pone fine alla sua scrittura lirica. ■ QUI: con valore sia spaziale che temporale. ■ UN'ALTRA NOTTE… INCHIOSTRO: il poeta promette un futuro altro componimento. ■ MUSA: il poeta prende congedo dalla musa che lo ha assistito nella scrittura; molto simile a canz. 90, 190-192 « Tu che 'l mio stil guidasti, / *riedi o Musa al tuo colle*, o ferma il suono / de la tua cetra». ■ DECLINI E SMONTE: il tramonto del sole.

90.

La canzone consiste nel proseguimento della precedente canz. 89, con la quale condivide l'uguale schema metrico, analoghe tessere sintagmatiche e soprattutto la medesima cornice narrativa. Sullo sfondo di un calmo notturno veneziano, l'innamorato dà sfogo ai propri tormenti interiori, facendo della Luna la propria interlocutrice prediletta (per il motivo della lontananza dall'amata congiunto al dialogo lunare è opportuno ricordare almeno la sestina *Da che si desta in orïente il sole* in TANSILLO *Rime* 72). La canzone di Molin presenta spunti tematici interessanti, tra cui il dubbio dilaniante circa la liceità del suicidio a fronte di una sofferenza d'amore (vv. 81-100); per la stessa tentazione in relazione all'insopportabile distanza dell'amata cfr. almeno CAPPELLO *Rime* 34, 14-26 e TANSILLO *Rime* 75. Nella nona stanza il giovane ha la visione di una donna – forse l'amata – che gli indica un'arma con cui porre fine alla propria vita. È davvero notevole la resa poetica della concitazione interiore e dell'angoscia che coglie il giovane, dilaniato tra l'istinto vitale e il desiderio di morire. Accettando il gesto, l'uomo trova il coraggio di pugnalarsi ma proprio in quell'attimo si sveglia sbruscamente da quello che si svela essere stato solo un sogno. Come già la canz. 89, anche questa si conclude con il sorgere del sole, che pone fine all'ispirazione poetica e quindi al testo stesso.
La canzone non è databile.

Ecco omai il sol, ch'a l'Occidente volto
ratto sen' và, per giù lavarsi a l'onde
e la polve e 'l sudor nel camin preso,
già mezzo il carro suo nel mar s'asconde,
e v'attuffa i destrieri e solo ha 'l volto 5
de l'acque fuor tutto di fiamme acceso,
e va calando e giù tutto è disceso.
L'alma sorella sua rotonda torna
quanto mai fosse inargentata e bella,
e l'amorosa stella 10
de l'usato splendor si mostra adorna.
Riedi, o Musa, al mio pianto e con la cetra
mesta accompagna i miei gravi lamenti,
e 'n sì dogliose voci ordir m'insegna
l'istoria del mio mal: ch'ella divegna 15
pietosa ov'oda o legga i miei tormenti.

Ma se pregando in ciel grazia s'impetra,
od ella torni od egli in tronco o in pietra
o in altra forma mi tramuti e volga,
pur che mia vita a tanto strazio tolga. 20

E tu, se mai pietà vera ti strinse,
candida Luna, udendo alta querela
d'alcuno amante a rimirar pietosa
(ché spesso al tuo silenzio si rivela
quel ch'al Sol si nasconde e te pur vinse, 25
e forse scalda ancor fiamma amorosa,
che del tuo antico amor porti nascosa)
presta l'orecchie intenta e non ti spiaccia
fermar il corso al duol, ch'io scrivo e spargo,
[c. 35*v*] acciò ch'aggia più largo 30
spazio e di lamentar mi soddisfaccia,
né 'l Sol col suo ritorno a me 'l contenda.
Ma quanto or odi e quanto adietro udisti,
e quel che molto più comprendi e scorgi
de l'interno mio duol conferma, e porgi 35
segno onde fede del mio mal s'acquisti.
Così nulla giamai nebbia t'offenda,
ma come or chiara la tua luce splenda
e, s'amor punto ancor t'arde e dilegua,
sempre l'amante tuo t'adori e segua. 40

Poi che la vita mia, languida e stanca,
restò piangendo del suo lume priva,
sol portando di morte intenta cura.
La memoria di lui secreta e schiva,
ch'in me si stava da la parte manca, 45
fuor venne e in sua ragion si fe' sicura,
sì come donna in faccia trista oscura
fuggita da nemici irati e feri
che pensa ove lasciò gli amati figli
ne' medesmi perigli. 50
Né sa quel che di lor più tema o speri
e sospirando va per ogni strada,
dove più la trasporta il duolo o 'l caso
e da la tema e dal dolor confusa,
le stelle e 'l cielo del suo danno accusa. 55
E monti o scenda il Sol verso l'occaso,
tien col tormento la speranza a bada,
nulla al fin più che di morir le aggrada.
[c. 36*r*] E mentre cerca in ciò pace e rifugio,
sempre il duol cresce e di morir fa indugio. 60

Con tai pensier, ma con minor speranza,

spinto pur dal desio che sol mi guida
la 've scorger solea l'amato lume,
torno a l'albergo, a la contrada fida
de' nostri amori, e con la prima usanza 65
misurando il mio novo aspro costume,
spargo da gli occhi allor più largo fiume.
E se d'alcun mio ben caro passato
qualche memoria in altra parte io veggio,
un luogo ombroso, un seggio, 70
o pietra, o tronco del mio amor segnato,
sì mi sento dal duol punto e commosso
che sveller sento il cor da la radice,
onde alto io grido: «O mio nobil tesoro,
o gioia del mio cor sola e ristoro, 75
se te'andasti a me perché non lice
seguirti almen di queste membra scosso?
Misero io son, perché morir non posso.
Vita rea, ma chi può vita chiamarti
s'uom che non ti vorria non può lasciarti? 80

Qual, lasso, mi ritien tema o decreto
ch'io stesso non recida esto fral nodo
e nudo spirto a la mia pace voli?
E se legge del ciel mi tronca il modo
perché tanto desio non meco acqueto? 85
O non scende dal ciel chi mi consoli
e in altro stato a tal vita m'involi?
[c. 36*v*] Qui tutti quei che mai grazie impetraro
di mutar sorte amando e forma umana,
vo' con la mente insana 90
cercando e per cangiar viver sì amaro
(o gran miseria d'infelice amante!)
dal mio stato natio cader torrei.
Quanto invidio colui ch'al lume noto
de la sua donna il mar varcava a nuoto 95
e si raccolse in sé più volte a lei,
ch'io far nol posso e non ho piume o piante
da gir sì lunge. Oh con quest'alma errante
partir potessi e farmi un'aura e un nembo
per starle sempre intorno o dentro il grembo! 100

Ma vaneggiando ancor com'uom che trova
pur qualche pace in sé contra gli affanni
imaginando un ben che prima ottenne
passo da la memoria de' miei danni
a pensar quel che più di lei mi giova. 105
E dico fra me stesso: «Ella pur tenne
nostro amor caro e quanto si convenne

mostrò del suo ver noi fiamma secreta».
E porto in cor quelle parole fisse,
ch'ella al partir mi disse, 110
e risguardo maggior scoprir mi vieta.
Ma tal rimedio è come un dolce tosco
ch'ancide o poco umor sovra gran fiamma,
che non l'estingue pur ma più l'adesca
così spron al tormento, al desir esca 115
giungendo a doppio il cor s'afflige e 'nfiamma,
[c. 37*r*] mentre il mio vero ben lontano conosco,
di ch'io mi lagno e chiamo infermo e losco,
con lagrime sì pronte, acri e acerbe
che roder ponno i sassi e seccar l'erbe. 120

Disperato dolor che monta e sale
contra ragion dove il martir lo spinga
a dolermi col ciel così mi tira.
Qual stella è mai la sù che mi costringa
con tanta forza amar cosa mortale? 125
Qual poi, ch'io non la seguo, or mi ritira?
Se 'l ciel pur con pietà gli amanti mira,
o stelle inique, or ben debb'io dolermi
ché meglio fora assai non m'aver mostro
punto del favor vostro 130
che di quel che mi deste, or privo avermi.
O giovanezza mia come disfatte
son le speranze tue? Qual fin n'aspetta,
se morte ne rifiuta? O morte ingrata
contra chi ti desia! Ma più spietata 135
natura in noi che non ne fa vendetta
e mentre il senso col martir combatte,
così crudo e feroce il duol m'abbatte,
che stanco io resto una viv'ombra esangue,
stillando da le vene in pianto il sangue. 140

Lasso, ben so che lamentando io varco
oltra il dover, né Febo anco il permette
ch'alcun si doglia in troppe lunghe rime
perché non sian con noia udite o lette.
[c. 37*v*] Ma chi non sa con l'amoroso incarco 145
quanto caso simil gran duol ne imprime
non legga quel che la mia penna esprime:
ch'è scarso ancora e fia noioso a lui.
Ma s'altri amando è di se stesso esperto
e ha tal duol sofferto, 150
scusi in me quel che può spiacer altrui,
ch'in così lungo pianto il mio mal versi.
Quantunque lingua in lamentar non basta

quando un cor langue d'alta cura oppresso.
Ahi, che se duro è il ritener sommesso 155
chiudendo un duol, che d'uscir fuor constrasta,
via più duro è 'l dover molto dolersi,
quando i detti dal duol sono diversi!
Ma chiaro al volto si conosce e a l'opre,
s'è falso o ver quel che la lingua scopre. 160

Pur dirò ancor che con la voglia intenta
ch'ebbi sempre al morir, poi che m'escluse
morte quel dì ch'io pur finir dovea,
stanco del duolo il sonno un dì mi chiuse
le luci. E veggio lei che m'appresenta 165
il ferro e dice: «Or quel ch'io far dovea
termina tu de la tua vita rea!»
Io, come augel che stia con l'ali aperte
pronto a volar, stringo quell'arma ignuda
e benché l'alma chiuda 170
terror del passo e de le strade incerte,
pur di farlo s'arrischia e alza il braccio.
[c. 38*r*] Poi lo ritien, ma del tardar si strugge
e torna e tira il colpo e mi percote.
Ma il colpo stesso mi risveglia e scuote 175
dal sonno e 'l sogno fra le nebbie fugge.
Ella, delusa che 'l vital suo laccio
non tronca, torna a via più grave impaccio:
arde, trema e si duol, langue e vaneggia,
né sa più quel che tema o speri o cheggia. 180

Squallida vite al fin ch'a terra giace
cui Borea la sua fida amata pianta
svelse e non ha chi più l'erga e sollevi
sembra il mio cor, poi che reo fatto schianta
lei che sostegno fu d'ogni sua pace, 185
né può conforto aver donde rilevi.
Ma perché l'alba omai par che si levi
e monti il carro suo, mentr'io ragiono,
tanto de' miei martir detto aver basti.
Tu che 'l mio stil guidasti 190
riedi, o Musa, al tuo colle o ferma il suono
de la tua cetra. E tu che pur leggesti,
Luna pietosa a le tue luci chiare,
mentr'io gli scrissi i miei cordogli e lutti,
vattene, e i tuoi desir sian paghi tutti. 195
Io per tai due tutte le notti care
sempre avrò, per un sol tutti i dì infesti,
né fia che di dolermi unqua m'arresti.
Cangi il mondo, se sa, costume e tempre

ch'io pianger voglio e sospirar mai sempre. 200

Canzone di 10 strofe di 20 vv. a schema ABCBACCDEeDFGHHGFFII (priva di congedo); nella I stanza D (-*orna*) e I (-*olga*) sono in assonanza, così come E (-*ella*), F (-*etra*) e H (-*egna*); nella II B (-*ela*), F (-*enda*) ed I (-*egua*) sono in assonanza; nella III stanza A (-anca) e F (-ada) sono in assonanza; C (-*ura*) e D (-*eri*) sono in consonanza, così come G (-*aso*) e H (-*usa*); inclusiva la rima "cura": "oscura" (42, 46); nella IV stanza F (-*osso*) e I (-*oro*) sono in assonanza; nella V stanza A (-*eto*) e I (-*embo*) sono in assonanza, così come B (-*odo*) e H (-*oto*); etimologica la rima "voli": "involi" (83, 87), equivoca la rima "noto": "noto" (94, 95); nella VI stanza D (-*eta*) e H (-*esca*) sono in assonanza; B (-*anni*) e C (-*enne*) sono in consonanza; nella VII stanza B (-*inga*) e C (-*ira*) sono in assonanza, così come A (-*ale*) e F (-*atte*); F e G (-*etta*) sono in consonanza; etimologiche le rime "tira": "ritira" (123, 126) e "esangue": "sangue" (139, 140); ricca la rima "combatte": "abbatte" (137, 138); nella VIII stanza E (-*erto*) e H (-*esso*) sono in assonanza; ricca la rima "imprime": "esprime" (146, 147); inclusive le rime "versi": "diversi" (152, 158) e "opre": "scopre" (159, 160); nella IX stanza A (-*enta*) e I (-*eggia*) sono in assonanza; nella X stanza A (-*ace*) e F (-*are*) sono in assonanza; E (-*asti*) e H (-*esti*) sono in consonanza.

1-20. La stanza descrive, nei primi sette versi, un tramonto e a seguire l'arrivo della notte. ■ ECCO OMAI…VOLTO: in continuità con la canzone precedente, conclusasi in attesa della notte per poter riprendere il proprio canto notturno, la canz. 90 ha inizio con il racconto di un tramonto. ■ OCCIDENTE VOLTO: simile a canz. 89, 76-77 «E or che Febo *a l'occidente è giunto* / per dar luogo al riposo de' mortali». ■ LAVARSI A L'ONDE: il sole tramonta in mare e coglie l'occasione per lavarsi la polvere e il sudore accumulati durante il giorno. ■ MEZZO IL CARRO SUO: ad intendere che il sole sembra per metà immerso in mare. ■ ATTUFFA: 'si tuffa'. ■ DESTRIERI: secondo il mito, il carro del sole è trainato da due cavalli. ■ ALMA SORELLA: la luna, con allusione ai gemelli Apollo e Artemide. ■ INARGENTATA: lemma di scarsa attestazione nella lirica coeva; segnalo, sempre riferito alla luna, Boccaccio *Filocolo* VIII «gli inoppinabili corsi della *inargentata luna*» e Camillo son. *Rugiadose dolcezze in matutini*, 2 «celesti humor, che i boschi *inargentate*» (Camillo *Tutte le opere* [1560], p. 253). ■ AMOROSA STELLA: Venere. ■ RIEDI: evocazione della Musa, che aveva invece in *explicit* della canzone 89. ■ M'INSEGNA: 'mostrami come raccontare'. ■ ELLA: la donna amata. ■ OV'ODA O LEGGA: la speranza di essere ascoltato o letto è espressa anche nella canzone 89 ai vv. 36-37. ■ IN TRONCO O IN PIETRA: il poeta spera di essere trasformato in un elemento inanimato pur di non dover più soffrire.

21-40. ■ CANDIDA LUNA: invocazione alla luna che è, secondo tradizione, pura nel suo candore. ■ TUO SILENZIO: coerente con il motivo della calma notturna. ■ SPESSO…SI NASCONDE: la notte, pur nella sua oscurità, permette di esprimere più facilmente delle verità che vengono occultate durante il giorno. ■ ANTICO AMOR: Molin allude qui probabilmente al mito di Selene e Endemione, di cui la dea della luna si innamorò infelicimente. ■ FERMAR IL CORSO AL DUOL: il poeta chiede alla luna di sospendere il proprio dolore per permettergli di esprimersi più propriamente. ■ SOL COL SUO RITORNO: il sorgere del sole, come già per la canzone precedente, sospenderebbe l'atto compositivo. ■ QUANTO ADIETRO UDISTI: si riferisce ai contenuti della canzone precedente. ■ ONDE FEDE DEL MIO MAL S'ACQUISTI: 'si dia fiducia a quanto sta raccontando'.

41-60. ■ MEMORIA DI LUI: il ricordo del suo amore felice. ■ PARTE MANCA: nel cuore. ■ COME DONNA…CASO: la similitudine esprime l'angoscia del poeta, associata ad una madre in fuga dai propri nemici. Pensando con strazio ai propri figli, rimasti indietro, non sa cosa augurarsi per loro e vaga per le strade cercandoli e inveendo contro la sua sorte. ■ MONTI O SCENDA IL SOL: di giorno e di notte. ■ IL SOL VERSO L'OCCASO: come nell'immagine di apertura di componimento. ■ TIEN CON TORMENTO…AGGRADA: non si illude di ritrovarli e desidera solo morire.

61-80. ■ ALBERGO: dimora. ■ CON LA PRIMA USANZA…COSTUME: confrontando la propria condizione infelice presente con la piacevolezza dei ricordi. ■ O PIETRA O TRONCO…SEGNATO: forse perché con incisioni d'amore. ■ SVELLAR SENTO IL COR: già nella canz. 89, 123 «e sveller da me stesso e l'alma e i sensi». ■ VITA REA…LASCIARTI: invettiva contro la vita, che gli impedisce di morire nonostante lo desideri.

81-100. ■ QUAL…VOLI: l'innamorato si chiede cosa lo trattiene dal porre fine lui stesso alla propria vita. ■ FRAL NODO: della vita, con allusione al mito delle Parche. ■ A LA MIA PACE: al Paradiso. ■ LEGGE DEL CIEL MI TRONCA IL MODO: il suicidio non è ammesso dalla religione cristiana. ■ COLUI CHE…VARCAVA A NOTO: Ero e Leandro, coppia di amanti separati dallo stretto dell'Ellesponto, che ogni notte l'innamorato attraversava a nuoto. Per aiutare l'orientamento

dell'amante, Ero accendeva una lucerna. Una sera una tempesta spense la fiamma e Leandro, smarrito, morì annegato. Oltre ai precedenti classici di Ovidio (*Eroidi* 18-19) e Virgilio (*Georiche* III), al mito accenna Dante (*Purg.* XXVIII, 71-75) e soprattutto andrà ricordato che Bernardo Tasso fu autore della *Favola di Leandro e d'Ero*, poemetto in endecasillabi sciolti edito all'interno del terzo libro degli *Amori* (Venezia 1537). ■ NON HO PIUME O PIANTE: il poeta non ha ali o gambe che gli permettano di raggiungerla così lontano. ■ FARMI UN'AURA E UN NEMBO…GREMBO: l'innamorato vorrebbe trasformarsi in aria per poterle stare sempre intorno e poterla possedere. Molin allude al mito greco secondo cui Giove, per sedurre la sacerdotessa Io, si trasformò in nuvola (Ovidio *Met.* XII 210 e Virgilio *Georgiche* III 38).

101-120. Il ricordo della donna è motivo solo apparente di beneficio, perché in realtà è causa di sofferenza. ■ RODER PONNO I SASSI E SECCAR L'ERBE: si noti l'*adynaton*.

121-140. ■ STELLA: poi *stelle inique* (v. 128). ■ IL SENSO COL MARTIR COMBATTE: per l'opposizione tra ragione e dolore si vedano già i vv. 121-122. ■ OMBRA ESANGUE: segnalo, con un vertiginoso salto temporale, che l'inconsueta l'associazione si attesta anche nel componimento pascoliano *Tra San Mauro e Savignano*, 37 «Avevi i tuoi…Ma io, *io ombra esangue* (: *sangue*)». ■ STILLANDO DA LE VENE IL PIANTO IN SANGUE: simile in Rota *Rime* 93, 26 «che'l cor *distilla* e strempra *in pianto e in sangue*».

141-160. ■ FEBO: qui evocato in qualità di Dio della poesia. ■ TROPPE LUNGHE RIME…LETTE: Molin stesso, in un gioco metapoetico, insinua il dubbio di aver composto un testo troppo lungo che annoia il lettore. ■ IN COSÌ LUNGO PIANTO: la poesia è un *planctus*.

161-180. ■ QUEL DÌ CH'IO PUR FINIR DOVEA: il giorno della separazione dall'amata. ■ IL SONNO…LE LUCI: l'innamorato, sfinito, cade addormentato. ■ E VEGGIO LEI: ha inizio un sogno in cui la donna amata (o l'allegoria della morte) gli indica il pugnale con cui lo esorta a portare a termine la propria vita. ■ FERRO: spada o pugnale. ■ ARMA IGNUDA: perché senza elsa. ■ CHIUDA….SI STRUGGE: notevole la resa poetica dell'animo dilaniato nell'attimo prima del suicidio; vale la pena ricordare anche la seconda stanza di Cappello *Rime* 32, 14-19: «Alhor la mano io porgo / ardita al ferro et quando / credo la vita e 'l duol dinire inseme / de l'eeor mio m'accorgo, / ch'io vo, lasso, cercando / quel che'l misero cor più fugge et teme». ■ COLPO STESSO: nel momento in cui si pugnala in sogno, l'innamorato si sveglia. ■ ELLA: la vita. ■ ARDE, TREMA E SI DUOL, LANGUE E VANEGGIA: notevole concentrazione verbale, capace di restituire lo struggimento interiore del giovane.

181-200. ■ VITE…GIACE: per il motivo classico della vite come pianta non autosufficiente si veda il commento al son. 79. ■ BOREA: personificazione del vento del Nord; anche in Venier *Rime* 150, 5-6 «E come allor ch'abbatte arbori e fronde / *Borea*, sta ferma dalla cima al piede» e 158, 12 «Gli alberi *Borea* impetuoso siede / sì che i rami ne schianta…». ■ FIDA AMATA PIANTA: riferito alla vite l'olmo. ■ ALBA…CARRO SUO: come in conclusione alla canz. 89 l'arrivo di Aurora, con il suo carro, pone fine alla notte e quindi al componimento stesso. ■ RIEDI O MUSA…CETRA: molto simile a canz. 89, 199-200 « Tu, *Musa*, *riedi al tuo* sacrato monte / finch'io ti chiami e 'l dì declini e smonte». ■ LUNA PIETOSA: la luna, con identica aggettivazione, è interlocutrice prediletta già dalle stanze iniziali della canzone. ■ DUE: la Luna e la Musa.

91.

Il componimento affronta il tema della totale devozione dell'innamorato nei confronti della donna amata che detiene un completo controllo sulla vita del poeta, come insistentemente ribadito all'interno del testo (vv. 1-2, 13-14, 24 e 28). Dopo una serie di tessere topiche, si insinua un imprevisto scarto rispetto alla tradizione: in conclusione la donna rivolge finalmente le proprie attenzioni salvifiche non al poeta, ma ad un terzo anch'esso innamorato e sul punto di morire. Nel testo si avvertono ripetuti *enjambement* (per esempio vv. 1-2, 8-9 e 13-14), figure etimologiche e strategie di intensificazione retorica (come ai vv. 17-18). Infine, pare lecito riconoscere una connessione *capfinida* tra le parti, per cui: tra la I e la II stanza sempre «*serva devota* e non più mia» (v. 7) - «*devota a servir* voi» (v. 9), con chiasmo nella disposizione degli

elementi; nella IV stanza il v. 24 «*larga* mercé li date» si pone in relazione con la III stanza («grazia più *larga* in dono», v. 16) e con la I («Poi che vostra *mercede*», v. 1).
La canzone non è databile.

NOTA METRICA: la canzone potrebbe essere correttamente intesa come una canzonetta, per l'articolazione in sole 4 stanze di soli 9 versi a prevalenza settenaria, priva di congedo. Il componimento presenta uno schema paraballistico con rima X iniziale a ogni strofa.

[c. 38*v*] Poi che vostra mercede
mia vita al fin soccorse,
che di suo stato in forse
quasi dal duol sospinta a morte corse,
ben degno è ch'ella sia 5
di vostra cortesia
sempre serva devota, e non più mia.

Ché s'ella ben si diede
devota a servir voi,
potea ritorsi poi, 10
or con voi perde i privilegi suoi,
né posso far disdetto
ch'io non vi sia soggetto,
se per voi vivo e da voi vita aspetto.

E s'anco a me la cede 15
grazia più larga in dono,
sendo quel ch'io mi sono
tutto per voi, me tutto a voi ridono.
Anzi quanto maggiore
lo scopro in me l'ardore 20
cresce, e 'n ridarmi a voi s'accende il core.

Però quand'ei vi chiede
del suo languir pietate,
larga mercè li date,
ché la vita, ch'è vostra, in lui serbate. 25
Io col vostro riparo
schermendo il passo amaro,
lieto vivrò per voi sola a me caro.

Canzone-canzonetta di 4 strofe di 7 vv. a schema xaaAbbB, senza congedo e con rima x uguale in ogni stanza; nella I strofa inclusive le rime "soccorse": "corse" (2, 4) e "sia": "cortesia" (5, 6); nella III strofa B (*-ono*) e C (*-ore*) condividono la tonica in *–o*; etimologica la rima "dono": "ridono" (16, 18); nella IV strofa B (*-ate*) e C (*-aro*) condividono la tonica in *–a*; paronomastica la rima "cede": "chiede" (15, 22).

1-7. ■ DI SUO STATO IN FORSE: per l'uso in Molin cfr. son. 16, 12 «Dì ch'ei, ch'allor fu *di suo stato in forse* (: corse: soccorse)». ■ A MORTE CORSE: cfr. *Rvf* 91, 12 «Ben vedi omai sì come *a morte corre*» e *TC* II, 124 «Tacendo, amando, quasi *a morte corse* (: soccorse)». ■ SERVA: simile in Stampa *Rime* 254, 6 «*serva di cortesia*, serva d'Amore». ■ BEN DEGNO…MIA: è corretto che la donna sia sempre devota non al poeta ma ad Amore, che l'ha fatta innamorare.

8-14. ■ SERVIR VOI: legame interstrofico con *serva devota* del v. 7. ■ DISDETTO: ant. per 'disdetta', quindi 'fare rifiuto'. ■ PER VOI VIVO…ASPETTO: il poeta si dice completamente succube di Amore.

15-21. ■ ARDORE CRESCE: l'idea è simile a son. 10, 9 «ma mentr'io taccio *e 'n me cresce l'ardore*». ■ RIDARMI A VOI: anticipato dal v. 18 «…me tutto a voi ridono». ■ S'ACCENDE IL CORE: cfr. Bembo *Rime* 55, 24 «spesso senz'altro molti *cori accende*» e 86, 5 «sì co' suoi vivi raggi il *cor m'accende*».

22-28. ■ LANGUIR PIETATE: per la vicinanza di termini cfr. Bembo *Rime* 17, 10 «faran del mio *languir pietate* al cielo» e B. Tasso *Amori* III 33, 12 «mostra del mio *languir* qualche *pietate*». ■ LARGA MERCÈ: per il sintagma in clausola cfr. Stampa *Rime* 306, 3 «…a sì *larga mercede*». ■ LIETO VIVRÒ: cfr. *Rvf* 269, 6 «che mi fea *viver lieto*…» e 332, 1 «Mia benigna fortuna e *'l viver lieto*».

92.

La ballata dà voce ad un serrato e concitato litigio tra due innamorati originato dalla gelosia della donna. Quest'ultima, infatti, rimprovera l'amante di aver guardato un'altra, tradendo così la propria fiducia e dando prova di non amarla veramente. I personaggi, dei quali non si precisa il nome né la storia, discutono animatamente: la donna, irata, manifesta la propria rabbia e il desiderio di vendicarsi; l'uomo, invece, è connotato da toni più pacati, intenzionato a ribadire la propria innocenza e il proprio sentimento. Il tema del litigio degli amanti, insolito nella lirica petrarchista del XV-XVI secolo, suggerisce piuttosto memorie tipiche della poesia elegiaca (PROPERZIO *Elegie* I 16 e II 5, 21; TIBULLO *Elegie* I 10, 56 e OVIDIO *Am.* I 7 e *Ars. Am.* II 153-156) o della poesia comico-giocosa medioevale. La ballata si fonda su un "effetto parlato", capace di conferire uno spiccato realismo al componimento, e che si traduce in un serrato scontro di botte-risposte, pari ad un endecasillabo di lunghezza. Per un commento più esteso cfr. cap. V. 1. 2 *Per una lirica della gelosia*, pp. 140-141.
La ballata non è databile.

NOTA METRICA: Lo schema è inedito e la volta è diversa dalla ripresa.
TRADIZIONE MUSICALE: DI MONTE 1580c, pp. 15-21.

[c. 39*r*] Coppia gentil, ch'un dolce foco accese,
sì come suol da l'ire amor vivace
mover più calda face,
con tali parole a disfogarsi intese:

«Tu, dunque, in guiderdon di tanta fede — 5
torci il bel viso amato?»
«Tu, dunque, amante ingrato,
rendi frode al mio amor per sua mercede?
Sciocca è colei che troppo amando crede!»
«Talor ne inganna Amore — 10
scorto da vano errore».
«Come ingannar può quel ch'occhio san vede?»
«Spesso a scerner il ver l'ira contese».
«Spesso ad un guardo occulto Amor s'intese».

«Qual cagion mai, qual mio fatal disdetto — 15
ver me così t'adira?»
«Qual novo amor t'inspira

ch'altra donna vagheggi a tuo diletto
s'ami sol me, com'hai più volte detto?»
«Amor quando n'infiamma 20
n'arde sol d'una fiamma».
«Perché fan gli occhi poi contrario effetto?»
«Semplice sguardo e puro atto cortese».
«Dove van gli occhi Amor le reti ha tese».

«Sì potess'io mostrarti il cor aperto 25
qual per te sola avampo!»
«Sì dal tuo amore scampo
potess'io aver, com'ho il tuo error scoperto,
[c. 39*v*] e sciocca scusa il mal rende più certo!».
«Qual prestar ti poss'io 30
fede de l'amor mio?»
«Mal può dar fe' chi rende ingrato il merto».
«Chi fe' non have, Amor vero nol prese».
«Chi troppo crede al fin duolsi a sue spese».

«Vero amor, vera fe', me sempre resse: 35
l'una è compagna a l'altro».
«Perfido amante e scaltro
d'amor sott'ombra e fe' sue frodi tesse,
ma non son queste, no, le tue promesse».
«Quel, ch'io promisi, io servo 40
fido, a te amante e servo».
«Le tue parole al ver son fole espresse».
«Odi chi t'ama e prega e non t'offese!»
«Che dir puoi traditor, falso e scortese?»

«Morte m'è presso omai, tal è l'affanno 45
che fa del mio cor scempio».
«Ahi scelerato e empio
ch'anco simuli il duol con doppio inganno!
Ma le insidie d'amor chiuse non stanno».
«Qui mi confonda il cielo 50
se 'l ver punto ti celo!»
«Giuramento d'amor non salda il danno».
«Che, dunque appagar, può chi 'l falso apprese?»
«Strazio e desio di vendicar l'offese».

«Grave è più ch'altro il duol ch'uom soffre a torto 55
d'amorosa vendetta».
[c. 40*r*] «Donna, ch'ama e sospetta
più pate assai e trova in sé conforto,
augurando il suo amor lacero e morto».
«Miser è chi molt'ama 60
donna d'illustre fama».

«Basso amor poco mostra amante accorto».
«Sempre men chiaro amor men doglia rese».
«Dolce è il languir ne l'onorate imprese».

«Tempra omai l'ira: Amor vince ogni sdegno, 65
dov'ha sua forza viva».
«Anzi, da lui deriva
furor che spesso in noi non ha ritegno,
quando un cor arde e di giusta ira è pregno».
«Anzi l'ira è com'esca 70
che 'l suo foco rinfresca».
«Ahi ch'io ne sento in me verace segno».
«Deh, qual n'avrò di ciò prova palese?»
«Renderti 'l cor ch'in me l'ira sospese».

«Tolga per sempre Amor nostre contese, 75
né più n'adombri il cor cura fallace
e sia per alma pace
sparso ogni seme, onde 'l mal nostro scese».

7-9 Tu dunque….sua mercede?] *om.* DI MONTE 1580c
12 Come ingannar può quel ch'occhio san vede?] *om.* DI MONTE 1580c
16 ver me così] così ver me DI MONTE 1580c
22 Perché fan gli occhi poi contrario effetto] *om.* DI MONTE 1580c
27-29 Sì dal tuo amore…più certo] *om.* DI MONTE 1580c
32 Mal può dar fe' chi rende ingrato il merto] *om.* DI MONTE 1580c
37-39 Perfido amante…le tue promesse] *om.* DI MONTE 1580c
57-59 Donna, ch'ama e sospetta….e morto] *om.* DI MONTE 1580c
62 Basso amor poco mostra amante accorto] *om.* DI MONTE 1580c
65 sdegno] cosa DI MONTE 1580c
67-69 Anzi, da lui deriva…è pregno] *om.* DI MONTE 1580c
74 Renderti 'l cor ch'in me l'ira sospese] *om.* DI MONTE 1580c

Ballata grande di 7 stanze a schema XYyX AbbA AccA XX (la ripresa si ripete in conclusione di componimento); nella I stanza A (*-ede*) e X (*-ese*) sono in assonanza; ricca la rima "contese": "intese" (13, 14); equivoca la rima "intese": "intese" (4, 14); nella II A (*-etto*) e X (*-ese*) condividono la tonica in *–e*; inclusive le rime "disdetto": "detto" (15, 19) e "cortese": "tese" (23, 24); etimologica la rima "infiamma": "fiamma" (20, 21); nella III stanza A (*-erto*) e X (*-ese*) condividono la tonica in *–e*; inclusive le rime "aperto": "scoperto" (25, 28) e "io": "mio" (30, 31); nella IV stanza A (*-esse*) e X (*-ese*) sono in assonanza e parziale consonanza; inclusive le rime "resse": "espresse" (35, 42) e "altro": "scaltro" (36, 37); equivoca la rima "servo": "servo" (40, 41); nella V stanza B (*-empio*), C (*-elo*) e X (*-ese*) condividono la tonica in *–e*; inclusiva la rima "scempio": "empio" (46, 47); paronomastica la rima "cielo": "celo" (50, 51); nella VI stanza B (*-etta*) e X (*-ese*) condividono la tonica in *–e*; inclusive le rime "ama": "fama" (60, 61) e " rese": "imprese" (63, 64); nella VII stanza A (*-egno*), C (*-esca*) e X (*-ese*) condividono la tonica in *–e*; inclusiva la rima "esca": "rinfresca" (70, 71).

1-4. ■ COPPIA: per un'altra coppia d'amanti in Molin cfr. anche canz. 85 (in particolare i vv. 32 «già fu *coppia* d'amor molt'anni avanti» e 45 «Mentre tal *coppia* valorosa eletta»). ■ COPPIA GENTIL: per l'espressione in apertura di componimento cfr. Minturno sonetto *Coppia gentil de' più diletti, e fidi* (Minturno *Rime*, p. 140). ■ DOLCE FOCO ACCESE: simile in son. 53, 10 «*s'accende* d'amoroso e *dolce foco*»; per il sintagma cfr. *Rvf* 127, 79 e Bembo *Rime* 28, 1. ■ DA L'IRE…FACE: il litigio alimenta la passione amorosa. ■ FACE: 'fiaccola', da ricondurre al *foco* del v. 1.

5-14. ■ IN GUIDERDON: 'in cambio'; cfr. ball. 107, 6 «il *guiderdon*, ch'al mio gioir s'avanza» e capit. 129, 16 «più nobil *guiderdon* per voi cercate». Il termine, assente in Petrarca, appartiene ad un lessico duecentesco che trova attestazione in Rinaldo d'Aquino (*Rime* 1, 65; 7, 24; 8, 17), nella *Vita Nova* (VIII e XXXIX – solo nella prosa), Guittone (*Canzoni* 21, 96 e 44, 26; *Sonetti* 3, 9), Cavalcanti (*Rime* 32, 20),

Guinizzelli (*Rime* 3, 39 e 16, 14). Il termine conosce attestazione anche nella coeva produzione lirica di Pietro Bembo, Domenico e Marco Venier, Bernardo Tasso. ■ TORCI IL BEL VISO: cfr. *Rvf* 64, 4 «*torcendo ʼl viso…*». ■ CREDE: lett. 'affidare'. ■ SCIOCCA: cfr. Stampa *Rime* 89, 1 «Ma che, *sciocca*, dich'io?». ■ VANO ERRORE: cfr. *Rvf* 128, 23 «*Vano error* vi lusinga».

15- 24. ■ QUAL CAGION: cfr. canzonetta 98, 6 «ne so per *qual cagion*, costumi e voglia». Si noti la triplice ripetizione del pronome interrogativo «*Qual* cagion mai, *qual* mio…/…/ *Qual* novo amor t'ispira» (vv. 15-17). ■ DISDETTO: ant. per 'disdetta', quindi 'sfortuna'. ■ AMOR T'ISPIRA: cfr. canz. 84, 10 «un bel desio d'averti *Amor ispira*». ■ AMOR…UNA FIAMMA: ci si può innamorare di una sola donna alla volta. ■ SGUARDO: per la vicinanza di termini cfr. son. 7, 5 «O soave e *cortese*, o caro *sguardo*»; si noti l'allitterazione della sibilante *–s*. ■ LE RETI HA TESE: per l'uso della metafora in Molin cfr. son. 32, 10 «se *le reti d'Amor* ti tenner seco».

25-34. La stanza è connotata dalla ripetizione, inoltre, dei termini chiave *potere* (vv. 25, 28, 30, 32), *Amore* (27, 31, 33) e *fede* (31, 32, 33). Si riconoscono anche parallelismi sintattici tra i vv. 25-28 e 32-34. ■ MOSTRARTI IL COR APERTO: molto simile a Bembo *Rime* 6, 5 «*mostrar* a duo begli occhi *aperto il core*». ■ TUO ERROR: l'aver guardato un'altra donna. ■ FEDE: 'dimostrazione, prova'. ■ A SUE SPESE: cfr. *Rvf* 105, 33 «*…a sue spese*». Si noti l'allitterazione della sibilante.

35-44. Si noti il parallelismo tra i vv. 43 e 44, entrambi dall'andamento tripartito, nel primo caso verbale, nel secondo nominale: «Odi chi t'ama | e prega | e non t'offese» e «Che dir puoi traditor, | falso e | scortese?». ■ VERO…FE': da ricondurre al v. 33 «Chi *fe'* non have, *Amor vero* nol prese». Si noti la disposizione ripetuta degli elementi (ma chiastica rispetto al v. 3). ■ TESSE: da ricondurre al v. 24 «Dove van gli occhi Amor le reti ha tese». ■ SOTT'OMBRA: 'di nascosto'. ■ QUEL, CH'IO PROMISI: le promesse del v. 39. ■ SERVO: 'mantengo'. ■ FIDO…SERVO: per l'accostamento di termini cfr. son. 76, 4 «di che *servo fedel* fu sempre degno» e anche in Stampa *Rime* 34, 4 «*…fido amatore*». ■ FOLE: 'frottole'; per l'uso del termine cfr. Bembo *Stanza* 36, 7 «sol *fole* di romanzi et sogno et ombra». ■ SCORTESE: in contrasto con la cortesia rivendicata dall'uomo al v. 23.

45-54. ■ MORTE:..SCEMPIO: l'innamorato è sul punto di morire per lo strazio che consegue la discussione. ■ DOPPIO INGANNO: per il tradimento e la presunta simulazione. ■ PUNTO: ora. ■ STRAZIO…OFFESE: l'unica consolazione per la donna è la sofferenza dell'amante e il desiderio di vendetta. ■ VENDICAR: cfr. canz. 85, 70 «Poi d'ira colmo a *vendicarsi* volto» e *Rvf* 28, 86 «a *vendicar* le dispietate *offese*». Per la vicinanza di termini cfr. capit. 130, 59 «e pietà cheggio, allor *vendetta e strazio*».

55-64. Si noti la disseminazione fonica della *–m* ai vv. 59-63 «augurando il suo aMor lacero e Morto/ Miser è chi Molt'aMa / donna d'illustre faMa. / Basso aMor poco Mostra aMante accorto, / sempre Men chiaro aMor Men doglia rese; / dolce è il languir ne l'onorate iMprese». ■ A TORTO: per la vicinanza di termini cfr. son. 165, 10 «e si reca anzi il nostro *duolo a torto*». ■ D'AMOROSA VENDETTA: per ragioni d'amore. ■ PATE: 'patisce'. ■ BASSO AMOR…IMPRESE: è intelligente dimostrare poco amore per riceverne dalla donna.

65-74. ■ TEMPRA OMAI: cfr. son. 219, 1 «*Tempra omai ʼl duol* dopo sì lungo affanno» ■ IRA: il termine è riproposto anche ai vv. 69, 70 e 74.■ AMOR VINCE: è evidente la memoria del celebre *Omnia vincit amor* virgiliano. ■ NON HA RITEGNO: cfr. canz. 86, 3 «che senza alcun *ritegno* (: sdegno)». ■ ANZI: 'al contrario'; si noti l'anafora al v. 67. ■ ESCA…FOCO: per l'associazione cfr. *Rvf* 271, 7 «et di nova *esca* un altro *foco* acceso»; Bembo *Rime* 85, 5 «Al *foco* de' vostr'occhi qual *esca* ardo». ■ RINFRESCA: forse memoria di *Rvf* 55, 1-3 «Quel foco…./ *rinfresca*». ■ RENDERTI 'L COR: perché nella tradizione letteraria il proprio cuore appartiene all'amato.

75-78. ■ ADOMBRI: da ricondurre al v. 38 «*d'amor sott'ombra…*». ■ CURA: 'falsa preoccupazione'; si noti l'allitterazione della *-c*. ■ SPARSO OGNI SEME: per l'uso dell'espressione cfr. son. 210, 13 «*sparge* il ciel *seme*, ond'have il terren nostro»; si noti l'allitterazione della sibilante *–s*: «e Sia per alma pace / Sparso ogni Seme, onde 'l mal nostro Scese» (vv. 77-78).

93.

La ballata consiste nella descrizione del ricordo di una giovane ragazza nell'atto di danzare in occasione di un ballo mondano. Affascinato dalla bellezza e dalla grazia della fanciulla, il poeta ne osserva i passi, ripercorrendone con grande realismo le movenze. I movimenti sono espressi nelle stanze dispari mentre, con effetto di rimarchevole *mise en abyme*, i primi sei versi di ogni strofa pari riproducono il canto melodico – il *suon* del v. 21 – che accompagna la danza stessa, menzionata esplicitamente ai vv. 1, 24 e 34. Il canto di sfondo sviluppa il motivo tradizionale dell'associazione metaforica tra una donna e un fiore. Per ulteriori riflessioni formali, e intorno alla scelta dell'argomento, cfr. cap. VI. 3. 1 *Il ballo in una ballata: un gioco di specchi,* pp. 343-346. La ballata non è databile.

NOTA ECDOTICA: Per facilitare la comprensione del testo ho provveduto a segnalare in corsivo la melodia che funge da sfondo sonoro per la danza della giovane.
BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, pp. 79-80 e GALAVOTTI 2018, pp. 334-336.

[c. 40*v*] Cantiamo, Amor, quell'onorata danza
e 'l chiaro viso e gli atti dolci onesti
che tu quel giorno pur meco vedesti
ch'ogni altro dì per nostra gioia avanza.

Cantiam le glorie in tante guise sparse 5
ch'a lei dintorno il cielo
piovea quel dì quasi faville nove.
Mostriam di quanti pregi ogni cor arse,
fra meraviglie e zelo,
grazie benché mortal non viste altrove. 10
Ma per cantar con più leggiadre prove
tu chiedi a Febo qui l'aurata cetra,
tu l'arco dalli in pegno e la faretra,
perch'abbia a darli in te maggior fidanza.

Giovane e bella e d'amar pronta e vaga 15
sembra odorato fiore,
che piacer doppio a' nostri sensi apporta.
Ogni donna e donzella, ogni uom s'invaga
d'averlo e del suo odore
si nutre, e 'l mira, e 'n treccia, e 'n mano il porta. 20
Tal fu il suon primo onde madonna, accorta
de l'amante gentil ch'a lei s'inchina,
la man le porge, e snella e pellegrina
passo passo lo segue e parte danza.

Qual fu vaghezza a veder lei da prima 25
passar fra l'altre in schiera
che le dier loco al gir primera in lista,
tal già movea tra le sue ninfe prima,
[c. 41*r*] la Dea casta e severa,
ma non cred'io giamai sì bella in vista; 30
ciascun la mira e loda ed ella avvista

col guardo intorno altrui si rende amica
e va seguendo e nel ballar s'implica.
Ma torno al suon che va di danza in danza.

Giovane poi di singular bellezza, 35
d'amor schiva e rubella,
sembra un fior senza odor negletto e vano,
che, se ben mostra in sé rara vaghezza
null'uom, donna o donzella,
l'aggrada, o 'l mira, o 'l porta 'n treccia o 'n mano. 40
A tal suon, che s'udia di mano in mano,
move a madonna e or va inanzi, or torna
e 'l piede alterna e de la schiera adorna
regge il camin, serbando in ciò l'usanza.

Meraviglie diverse in varie forme 45
d'atti pronti e cortesi
a ciascun moto suo crebbero allora,
s'a dritta torce, od a sinistra l'orme,
torce gli spirti accesi
dal piacer seco, e se chinar talora 50
le insegna il ballo e quei chinano ancora,
e di tal grazie adempie i nostri sensi,
ch'ognun beato di tal vista tiensi.
Or vengo a l'altro suon senza tardanza.

Giovane ancor, che d'amor sente e perde 55
gli anni suoi freschi in erba,
[c. 41*v*] *sembra un fior che languendo a terra pende*
che sé medesma aduggia e si disperde,
e di sue grazie acerba
consuma il bel che mai tempo non rende. 60
Qui d'udir parmi il suon ch'al moto accende
Madonna, e colorir la veggio in volto,
e farsi tal ch'avria dal suo amor tolto
Narciso, e volta in lei la sua speranza.

Ma in che bell'atto poi lieta si mostra, 65
quand'ella dolce incontra
chi seco danza, e in riverirlo piega,
e via più ancor che l'uno e l'altra in giostra
tornando si rincontra,
e da' bei giri or si disolve, or lega, 70
ch'ogni alma grazia il suo favor le spiega.
E i pargoletti, Amor, danzando a gara
ciascun dagli atti suoi impara.
Ma seguir vo quel che del ballo avanza.

Giovane alfin che d'amor sente e presta 75
degna di lui mercede
qual fior che prò ne dia, s'ama e sospira,
cara agli amanti, e più lodata resta
d'altra che mal s'avede,
che vaneggiando a falsa gloria aspira. 80
Per tutto, ov' a tal suon torna e s'aggira
madonna, apre il terren rose e viole,
dolce aura spira e la vagheggia il Sole,
che di donna mortal non ha sembianza.

[c. 42*r*] Rimbombavano allor le rive e l'acque, 85
colme di tal diletto,
ch'avria vinto ogni cor aspro e selvaggio,
novo gusto d'amor fra ciascun nacque
fuor de l'umano affetto
e 'l sol seguendo il suo fatal viaggio 90
mai non aperse un dì con più bel raggio.
A quel concento, a gli atti, al chiaro viso,
tutto era intorno e gioia e paradiso,
o dì felice o cara rimembranza!

Ballata grande di nove strofe di 10 vv. a schema XYYX AbC AbC CDDX; nella I strofa B (*-elo*) e C (*-ove*) invertono le vocali; B e D (*-edra*) condividono la tonica in *–e*; inclusive le rime "sparse": "arse" (5, 8) e "fidanza": "danza" (14, 1); ricca la rima "altrove": "prove" (10, 11); nella II strofa A (*-aga*) e X (*-anza*) sono in assonanza; B (*-ore*) e C (*-orta*) condividono la tonica in *–o* e il perno consonantico in *–r*; inclusiva la rima "vaga": "invaga" (15, 18); derivativa la rima "apporta": "porta" (17, 20); identica la rima "danza": "danza" (24, 1); nella III strofa A (*-ima*) e C (*-ista*) e D (*-ica*) sono in assonanza; identiche le rime "prima": "prima" (25, 28) e "danza": "danza" (34, 1); inclusiva la rima "vista". "avvista" (30, 31); nella IV strofa A (*-ezza*) e B (*-ella*) sono in assonanza; C (*-ano*) e D (*-orna*) invertono le vocali e condividono la nasale *-n*; identica la rima "mano": "mano" (41, 42); nella V strofa B (*-esi*) e D (*-ensi*) sono in assonanza e in parziale consonanza; A (*-orme*) e C (*-ora*) condividono la tonica in *–o* e il perno consonantico in *-r*; inclusive le rime "forme": "orme" (45, 48) e "tardanza": "danza" (54, 1) ; ricca la rima "allora": "talora" (47, 50); nella VI strofa A (*-erde*) e C (*-ende*) sono in assonanza e parziale consonanza; A e B (*-erba*) condividono la tonica in *–e* e il perno consonantico in*-r;* derivativa la rima "perde": "disperde" (55, 58); inclusiva la rima "herba": "acerba" (56, 59); nella VII strofa A (*-ostra*) e B (*-ontra*) sono in assonanza; inclusive le rime "incontra": "rincontra" (66, 69) e "piega": "spiega" (67, 71); identica la rima "avanza": "avanza" (74, 4); nella VIII strofa A (*-esta*) e B (*-ede*) condividono la tonica in *–e*; inclusiva la rima "presta": "resta" (75, 78); ricca la rima "sospira": "aspira" (77, 80); nella IX strofa A (*-acque*) e C (*-aggio*) condividono la tonica in *–a*; inclusiva la rima "acque": "nacque" (85, 88); quasi inclusiva la rima "selvaggio": "viaggio" (87, 90). Lo schema metrico coincide con quello di Dante, *Ballata, io vo' che tu ritrovi Amore* (*VN* XII) e Cavalcanti, *Quando di morte mi conven trar vita* (*Rime* 32) (con comune rima *-anza*).

1-4. ■ CANTIAMO, AMOR: Con funzione proemiale il poeta si appella ad Amore per sostenerlo, con l'aiuto poi di Febo, nel raccontare l'estrema grazia di una ragazza ammirata durante un ballo. ■ ONORATA DANZA: la danza è protagonista, fin dal verso incipitario, della ballata. Si noti la figura etimologica ai vv. 1-2 (*onorata-oneste*). ■ CHIARO VISO: per l'espressione, di matrice petrarchesca (*Rvf* 109, 9 e 348, 1), è riproposta anche nel son. 38, 10 e son. 66, 10. Si noti il chiasmo del v. 2 *chiaro viso - atti dolci onesti*. ■ ATTI DOLCI ONESTI: simile in madr. 114, 4 «e ver me mosse in *dolci atti* scherzando», ma già in *Rvf* 91, 4 «sì furon gli *atti* suoi *dolci* soavi»; per *atti onesti* cfr. *Rvf* 162, 12 «…gli *atti honesti* et cari».

5-14. La prima stanza assume una funzione quasi proemiale, introducendo il tema e l'appello ad Amore. ■ IL CIELO PIOVEA: motivo tradizionale delle qualità femminili infuse dal cielo. ■ QUEL DÌ: la sera del ballo. ■ FAVILLE NOVE: in quanto mai viste prima. ■ MERAVIGLIE E ZELO: descrivono lo stato d'animo dei presenti. ■ LEGGIADRE PROVE: 'risultati poetici piacevoli'. ■ TU: cioè Amore, a cui il poeta si rivolge dal v. 1. ■ FEBO: in quanto dio greco della poesia cfr. son. 1, 2 e rimandi. ■ CETRA: in Molin associato ad Apollo anche nel son. 146, 3-4 «*Apollo* affiso in più riposta parte / l'usata

cetra doppiamente intuona». Vale la pena ricordare un sonetto indirizzato a Molin di B. Tasso *Amori* V 135, 12 «Prendi la *cetra*; ed altamente *canta*». La tradizione della 'aurata cetra' guarda a Omero *Iliade* I, 892-893. ■ ARCO…FARETRA: si noti la dittologia ad occhiale *arco – dalli – faretra.* ■ DALLI IN PEGNO: 'dagli in cambio'; si noti la figura etimologica *dalli-darli* (13, 14). ■ FIDANZA: 'fiducia'; per altre attestazioni in Molin canz. 195, 92 «m'alluma in Dio per te d'alta *fidanza*».

15-24. ■ GIOVANE…VAGA: per la sola vicinanza di termini cfr. son. 202, 1 «*Sì pronta et bella, il buon mastro gentile*». ■ SEMBRA…FIORE: come di tradizione la donna è associata ad un fiore. L'operazione metaforica è al centro anche della canzone canz. 84; per «odorato fiore» cfr. son. 164, 8 «cresce *odorata* e *vaga* [= v. 15] e colorita». Con figura etimologica *odorato - odore* (vv. 16, 19). ■ CHE PIACER…APPORTA: si noti l'insistenza sull bilabiale *-p*, con scia fonica ai vv. 23-24. ■ DONNA E DONZELLA: accostamento lessicale allitterante già in canz. 84, 12 «di *donne* e di *donzelle*» e rimandi. ■ AVERLO: si riferisce al 'fiore' del v. 16, metafora della giovane donna. ■ SI NUTRE…IL PORTA: si noti la quadripartizione marcata del verso. ■ 'N TRECCIA: le trecce dei capelli potevano essere decorate con dei fiori, come già in *Rvf* 126, 46-47. ■ SUON PRIMO: il segnale che dà inizio alle danze. ■ INCHINA: il gesto dell'inchino accompagna l'invito a danzare; per la vicinanza di termini, ma con accezione differente, cfr. Molin son. 169, 9-10 «Pur, come albergo suo, devoto *amante* / *t'inchino*…». ■ SNELLA: 'veloce'. ■ PELLEGRINA: 'fuori dal comune'; con eguale significato cfr. canz. 95, 47 «d'alta sembianza vaga e *pellegrina*» e son. 189, 4 «scendeste in forma altera e *pellegrina* (: inchina)». ■ PARTE DANZA: incominciano le danze.

25-34. ■ IN SCHIERA: per la vicinanza di termini cfr. son. 6, 13 «corron le genti a *vagheggiarla in schiera*» e canz. 84, 11-12 «Rosa gentil tu puoi, se in *vaga schiera* / *di donne et di donzelle*…». ■ DEA: probabilmente Diana. ■ SÌ BELLA IN VISTA: per uguale espressione cfr. *Rvf* 269, 12 «…ch'è *sì bella in vista*». ■ GUARDO: 'sguardo'; in Molin anche nel son. 66, 3. ■ SI RENDE AMICA: 'si rende piacevole'.

35-44. ■ D'AMOR SCHIVA: 'ostile all'amore'. ■ RUBELLA: 'ostile'; cfr. son. 65, 3 «d'un pronto, l'altra *del suo amor rubella*»; già in Bembo *Rime* 33, 6 «…e sì *d'amor rubella*». ■ NEGLETTO: 'trascurato, spiacevole'; per l'uso del termine in Molin cfr. capit. 129, 59 «chi per *negletta* e orgogliosa cura». ■ VAGHEZZA: per «rara vaghezza» cfr. son. B. Tasso *Amori* V 111, 6 «…et *rara* alta *vaghezza*». ■ MANO IN MANO: per l'espressione cfr. Bembo *Rime* 24, 7. ■ USANZA: foneticamente eco di *inanzii* (v. 42).

45-54. ■ PRONTI E CORTESI: per *atti cortesi* cfr. *Rvf* 229, 6 «et *atti* feri, et humili, et *cortesi*»; Bembo *Rime* 38, 10 «od in *atti cortesi* od in parole». ■ A DRITTA: 'a destra'. ■ TORCE: 'piega'; per vicino significato cf. sempre riferito alla donna son. 67, 2 «che lontana da noi *torceste il piede* [= l'orme, v. 48]»; per la vicinanza di termini, con diverso significato, cfr. *Rvf* 119, 84 «et se mai da la via *dritta* mi *torsi*». ■ ORME: 'i passi'; cfr. B. Tasso *Amori* I 111, 12-13 «e dall'*orme* del volgo a miglior parte / *volger il pie*…». ■ SPIRTI: ovvero coloro che la osservano danzare. ■ SPIRTI ACCESI: simile in *Rvf* 73, 32 «…fur gli *animi sì accesi*» e *TM* I, 96 «cogli *animi* al suo danno sempre *accesi*?». ■ TARDANZA: 'il tardare'; dal fr. ant. *tardance.* Il duecentismo vede un precedente in Giacomo da Lentini *Rime* 6, 40 e 8, 58.

55-64. ■ FRESCHI: come sinonimo di 'giovinezza' cfr. son. 70, 11 «con *l'età,* che sen'va giovane e *fresca*». Memorie di *Rvf* 55, 2; *TF* II, 109 poi anche in Della Casa *Rime* 11, 11 e 16, 12. ■ ADUGGIA: 'danneggia con la propria ombra'; dantismo con memoria di *Purg.* XX, 44 «che la terra cristiana tutta *aduggia*». ■ IL BEL: ovvero la bellezza della giovinezza. ■ COLORIR…IN VOLTO: 'arrossire' per lo sforzo; per contrasto cfr. *Rvf* 12, 7 «e 'l *viso scolorir*…». ■ AVRIA…SPERANZA: a riprova dell'eccezionalità della donna, il poeta ricorre ad un *adynaton* tradizionale: la donna sarebbe stata capace di far innamorare di lei perfino colui che per ordine degli dei non era capace di amare altri che sé stesso. ■ NARCISO: nella mitologia classica, giovane insensibile all'amore; non ricambiò la travolgente passione della ninfa Eco, per cui fu punito dalla dea Nemesi che lo fece innamorare della propria immagine riflessa in una fonte. Per questo morì consumato da questa vana passione, trasformandosi nel fiore omonimo; per attestazioni cfr. *Rvf* 45, 12 «Certo, se vi rimembra di *Narcisso*»; particolarmente significativa la scelta del riferimento mitologico a Narciso in quanto suggerisce un rapporto di continuità floreale con la donna.

65-74. ■ DOLCE: è valido ammettere un valore avverbiale. ■ RIVERIRLO: si riferisce all'inchino proposto dalla donna nel momento d'accettazione di un nuovo ballo. ■ GIOSTRA: qui riferito alla danza di movimenti circolari. ■ TORNANDO: 'girando', si riferisce ai passi del ballo. ■ E DA' BEI GIRI…LEGA: descrizione del ballo. ■ OGNI ALMA…SPIEGA: prosegue la descrizione del poeta

della meraviglia degli spettatori. ■ A GARA: per l'espressione cfr. son. 14, 10 «scherzino *a gara* e dolci detti e cari» e son. 69, 8 (con comune riferimento a Eco ai vv. 3-4). ■ CIASCUN...IMPARA: la donna è modello per il ballo in sala. ■ MA SEGUIR…AVANZA: l'io narrante torna alla propria narrazione, ponendo fine alle digressioni della stanza.

75-84. ■ CARA: 'piacevole'. ■ ROSE E VIOLE: combinazione floreale tradizionale. Per altri casi cfr. son. 64, 9 «Vieni e n'avrai di *rose e di viole* (: sole)». Si ricordi anche P. Gradenigo nel sonetto *Stella del terzo ciel, madre d'amore*, 3 «s'orna tutta di *rose* e di *viole*» (P. Gradenigo *Rime*, c. 36*v*). ■ DOLCE AURA: memoria petrarchesca da *Rvf* 239, 1 «Là ver' l'aurora, che sì *dolce l'aura* / al tempo novo suol movere i *fiori*». ■ VAGHEGGIARLA: riferito al sole già in *Rvf* 212, 5 «e 'l *sol vagheggio*…».

85-94. ■ RIMBOMBAVANO: per l'uso verbale in Molin cfr. son. 194, 4 «che nel buon Franceschin parla e *rimbomba*» e son. 204, 12 «quantunque un tanto onor per sé *rimbomba*». Per identica immagine cfr. *TC* IV, 121-122 «E *rimbombava* tutta quella valle / *d'acque* e d'augelli, ed eran le sue *rive*». ■ LE RIVE E L'ACQUE: anche la natura partecipa della bellezza della donna. ■ COR ASPRO E SELVAGGIO: per la medesima immagine cfr. *Rvf* 265, 1 «*Apro core e selvaggio*…»; Stampa *Rime* 234, 7 «*Aspro e selvaggio core*»; con lo stesso significato cfr. *Rvf* 245, 6 «da far innamorare un uom selvaggio». ■ UMANO AFFETTO: per l'espressione cfr. anche Stampa *Rime* 242, 76 «*affetto umano*» e 310, 13 «ogn'altro *affetto uman*…». ■ CONCENTO: 'armonia musicale'; per altre attestazioni in Molin cfr. capit. 129, 28 «e formando di voi chiari *concenti*» (ma già in *Rvf* 156, 10 e 126, 44; Bembo *Rime* 16, 10 e *Stanze* 39, 3). ■ PARADISO: per simile espressione cfr. son. 66, 12 «Né diletto maggior, né *paradiso*». ■ RIMEMBRANZA: l'atto del ricordare, la memoria, dal fr. *remembrance*. Per altre attestazioni in Molin cfr. son. 59, 12 «Strano rimedio, iniqua *rimembranza*» e canz. 195, 93 «con dolce *rimembranza*».

SESTINA

94.

La sestina tripla rappresenta uno dei massimi sperimentalismi metrico-formali della *Rime* di Molin. Contestualizzando una simile stravaganza metrica all'interno di un momento storico-culturale che intende proprio la sestina come la forma prediletta per innovazioni formali, è evidente la volontà di Molin di confrontarsi con la sestina doppia *I più soavi e riposati giorni* di Pietro Bembo (*Asolani* I), a sua volta in dialogo con *Rvf* 332. Con la sestina bembiana Molin condivide non solo ben tre parole-rima (*stato*, *stile* e *vita*), ma soprattutto il tema centrale del negativo ribaltamento della sorte (non a caso parola rima nel nostro), ossia del passaggio da una condizione amorosa possibile alla sua negazione. Il ribaltamento della situazione è espresso, oltre che nella V stanza e dalla marcata avversativa del v. 25, soprattutto dal confronto tra la I e II stanza perfettamente speculari fra loro: al «*felice* stato» (v. 1) corrisponde il «*diverso* stato» (v. 8), alla «*benigna* sorte» (v. 3) la «*adversa* sorte» (v. 12), alla «mia vita» (v. 5) la «*cangiata* vita» (v. 9) e alle «prime note» (v. 6) le «*altre* note» (v. 7).
Inoltre, a fronte del protagonismo silvestre all'interno del testo di Molin, andrà considerato come possibile antecedente anche *Rvf* 214, sestina di ambientazione boschiva, alla base poi della sestina bucolica sannazariana *Come notturno ucel nemico al sole* (*Arcadia* VII). Diversamente da Petrarca, però, in Molin il bosco non vuole essere espressione dello smarrimento morale (con memoria dantesca), bensì l'ideale proiezione di una felice età dell'oro a cui tendere. Elisa Greggio, soffermandosi sulle stanze IX-XI della sestina, riconosce una vicinanza con Leopardi: «Una sestina in cui il Molino si rivolge alle valli, alle selve, ai lidi, che udirono le sue prime note d'amore, non varierebbe dalle tante degli imitatori del Petrarca se non avesse tre stanze degne

di considerazione. […] A tutti, leggendo questi versi, verrà in mente il bellissimo *Inno ai Patriarchi* del Leopardi; è infatti lo stesso concetto espresso dal Molino quello che, accompagnato alla disperazione, giganteggia nel canto del poeta recanatese» (cit. da GREGGIO 1894, II, p. 297). Per un'analisi più approfondita cfr. cap. VI. 3. 2 *La sestina tripla (n. 94*), pp. 346-350.
La sestina non è databile.

BIBLIOGRAFIA: GREGGIO 1984, II, p. 297; TADDEO 1974, p. 75; COMBONI 2004, 87n; GALAVOTTI 2018, pp. 322-325; GALAVOTTI 2018bis, pp. 116-120; DAL CENGIO 2020.

[c. 42*v*] S'arsi al tuo foco il mio felice stato,
spiegando in puro e semplicetto stile
come allor piacque a più benigna sorte,
Amor, tu 'l sai che meco in questi lidi
ti stavi, e in sul fiorir de la mia vita
m'insegnasti a formar le prime note. 6

Or, se fero destin con altre note
pianger mi sforza il mio diverso stato,
tu, ancor te 'l vedi e la cangiata vita
ben prego che m'inspiri e detti e stile
sì pari al duol ch'almen coi boschi e i lidi
lagnar mi possa di sì adversa sorte. 12

Non ebbe altr'uom più amica sorte
mentre il mio amore e le bellezze note
scrissi di lei, che fra le selve e i lidi
di sua nobil fortuna e del mio stato
contenta assai gradì l'amato stile,
facendo altera e lieta la mia vita. 18

Allor provai qual dilettosa vita
mena chi sprezza la pomposa sorte
ché 'l vulgo stima, e 'n ciò fugge il suo stile,
e cantando d'amor leggiadre note
s'appaga e gode di simile stato,
qual forse han l'alme in più beati lidi. 24

Ma poiché volta dagli usati lidi
novo desio la inchina ad altra vita,
non ebbe altr'uom giamai più grave stato,
[c. 43*r*] e vivo mi sostien l'iniqua sorte
per far prove di me non viste o note,
e io narrarle intendo in agro stile. 30

Valli vicine, ov'io col primo stile
mandai 'l bel nome da' propinqui lidi,
sì come udiste l'amorose note
udite il pianto, ond'io stillo la vita,

così vi presti il ciel cortese in sorte
che fia mai sempre verde il vostro stato. 36

E tu, crudel, mentre il mio novo stato
piango, doppiando il lagrimoso stile,
per pietà almen de la mia dura sorte
ti ferma ed in que' propri amati lidi,
dove cantar m'udisti, a la mia vita
pon mente ed odi le penose note. 42

Se le mie prime gioie a te ben note
vuoi pareggiar col mio presente stato,
tosto saprai quant'egra è la mia vita,
ché duro è il variar fortuna e stile
fra duo contrari estremi. O selve, o lidi,
ditel voi in ciò quant'aspra è la mia sorte! 48

Deh, perché nacque a sì dannosa sorte
quel che le selve prima gran tempo note
sprezzò superbo e lasciò i boschi e i lidi,
per fondar le città se in quello stato,
mentr'uom cerca adagiarsi al natio stile,
posa ritrova e più sicura vita? 54

Quanto vissero già più destra vita
e nacquer quelle genti a miglior sorte,
[c. 43*v*] che le selve abitaro e fu lor stile
pascer gregge e armenti e talor note
far l'erbe ad allungar l'umano stato,
senza termine aver fra i campi e i lidi; 60

allor senza sementa i campi e i lidi
dier frutti e biade. Ahi, cieca umana vita,
poi che ricche cittati e regni e stato
cercasti, mutò 'l ciel costume e sorte,
perché fra mura poi più sacre e note
crebber l'invidie ed ogni indegno stile! 66

Solo Amor nudo ancor l'avaro stile
del mondo aborre e ne le selve e lidi
mostra per prove, assai descritte e note,
ch'ebber gli amanti più gioiosa vita,
e chi vol seco aver più larga sorte
col suo amor viva in solitario stato. 72

Ma ritornando al mio doglioso stato,
ricorro al terzo inusitato stile
e dico che più rea tanto è mia sorte,

quanto per me fe' oscuri i campi e i lidi,
quando aver più credea serena vita
e rischiarando alzar l'usate note. 78

Or vorrei ben aver sì pronte note,
come allarga il dolor campo il mio stato,
per appagar di pianto almen la vita
e se grazia ebber mai lacrime in stile
(e han pur sacri numi i boschi e i lidi)
mutar per lor mercè sembianza e sorte. 84

[c. 44*r*] O chi m'insegna qui piegar la sorte,
come alcun cre', con le sue maghe note
o pur mi mostra, in questi o in altri lidi,
pietra, erba o fior che da sì 'nfermo stato
mi scampi e canti poi con lieto stile
in libertà la ricovrata vita? 90

Febo, ch'uom trar potea da morte a vita,
non sanò 'l duol ch'amando ebbe in rea sorte,
né piega il ciel per incantato stile.
Così madonna (ahi lasso!) a le mie note
s'assorda e sol m'avanza in tale stato
far crescer l'onde col mio pianto a i lidi. 96

Tu, mentre in van sospiro a l'aure, a i lidi,
Echo trovo conforme a simil vita,
ché 'l fin del nostro amor, del nostro stato,
si solve in pianger sol la nostra sorte,
e tu 'l confermi ancor con quelle note
che mi rispondi e dai lena al mio stile. 105

Però, seguendo il mio già preso stile,
te chiamarò, dov'io sia in boschi e in lidi,
per partir teco il mio duolo e le note.
Ma veggio un augellin, misero in vita,
che geme in secco ramo ed egual sorte
lo spinge, e fia compagno al nostro stato. 109

Cangiar non spero mai stato né stile,
ma forse in sorte avrò ch'i nostri lidi
daran vita perpetua a le mie note.

Sestina tripla, nel senso che il ciclo della *retrogradatio* è compiuto esattamente tre volte per una estensione di 18 stanze, con un congedo di schema: (A = "stato") B = "stile" (C = "sorte") D = "lidi" (E = "vita") F = "note"; A, B e C condividono l'attacco in sibilante –*s*; C e D sono in assonanza.

1-6. ■ S'ARSI AL TUO FOCO: l'intera sestina sviluppa il motivo tradizionale del fuoco d'amore. Non mancano *topoi* tradizionali come l'apostrofe a Cupido, la giovinezza quale momento privilegiato per

l'esperienza amorosa e l'amore come motivo di consuzione letale. ■ S'ARSI…STILE: ripetuta allitterazione della *-s* ai vv. 1-2. ■ FELICE STATO: per l'espressione in clausola cfr. *Rvf* 99, 4 «levate il core a più *felice stato*» e 315, 12 «Morte ebbe invidia al mio *felice stato*». La tessera petrarchesca si attesta poi in Bembo *Rime* 72, 9; 74, 7 e 114, 3; Bembo *Asolani* I, 3. ■ SPIEGANDO: 'raccontando'. ■ PURO E SEMPLICETTO: per la coppia aggettivale cfr. son. 162, 2 «ti die 'l ciel *semplicetta* anima e *pura*». ■ FIORIR DE LA MIA VITA: durante la giovinezza; per la stessa immagine cfr. son. 80, 1 «*Arsi* [= v. 1] ne *l'età mia verde fiorita*». ■ M'INSEGNASTI: memoria forse di Bembo *Rime* 64, 10 «tu *m'insegnasti*...». ■ PRIME NOTE: ovvero i primi componimenti poetici, di argomento amoroso, coerentemente ricondotti alla tradizione lirica del canto.

7-12. ■ FERO DESTIN: uguale in Bembo *Rime* 91, 1. ■ CON ALTRE NOTE: ben diverse nei toni e contenuti rispetto a quelle del v. 6. ■ PIANGER MI SFORZA: per la costruzione cfr. son. 249, 1 «Con qual idra pugnar *mi sforza* Marte». ■ TU: Amore. ■ LAGNAR: per l'uso cfr. Molin son. 13, 13 «ma se 'l cor di *lagnarsi* ardir pur prende».

13-18. ■ AMICA SORTE: in un primo momento la sorte era favorevole al poeta, come testimoniano anche alcune liriche a lei dedicate. ■ MENTRE IL MIO AMORE: insistenza sulla *-m*. ■ DI SUA NOBIL…GRADÌ: la donna dapprima gradì le attenzioni, anche poetiche, dell'innamorato. ■ AMATO STILE: cfr. Bembo *Asolani* I, 4 «allor ch'io cominciai *l'amato stile*». ■ FACENDO: rendendo. ■ LIETA: riferito alla *vita* anche nel son. 33, 1 «Io mi vivea *vita* tranquilla e *lieta*».

19-24. ■ ALLOR: nel momento passato in cui godeva dei favori dell'amata ed era ancora felice. ■ POMPOSA: 'fastosa, maestosa', in opposizione alla maggiore semplicità del volgo (v. 21). Il poeta, per amore, vive una vita modesta e semplice, nutrendosi e appagandosi d'amore. ■ CANTANDO…NOTE: per immagine simile cfr. ball. 93, 11 «Ma per *cantar* con più *leggiadre* prove». ■ IN PIÙ BEATI LIDI: l'innamorato ricambiato è così felice da percepirsi in Paradiso.

25-30. ■ MA: avversativa che anticipa il ribaltamento della condizione. ■ ALTRA VITA: la donna intraprende un'altra vita, ad intendere o l'innamoramento per un terzo oppure un percorso monastico. Vale la pena ricordare la possibile memoria della sestina di Trissino *Rime* 33, 31 «Ma tu, che sei, vivendo in *l'altra vita*». ■ VIVO...SOSTIEN: la sorte mantiene in vita il poeta, che preferirebbe invece morire. ■ PROVE: come al v. 69 «mostra per *prove* assai descritte e *note*». ■ AGRO STILE: coerente con la *gravitas* della sestina; cfr. *Rvf* 332, 20 «che condia di dolcezza ogni *agro stile*».

31-36. ■ VALLI VICINE: in apostrofe e con allitterazione della fricativa *-v*. Si noti il chiasmo «*Valli vicine*, ov'io col *primo stile*». ■ PRIMO STILE: le prime liriche di argomento amoroso felice. Si noti come il ravvicinato uso di tempi verbali diversi marchi il rovesciamento della sorte: «sì come *udiste* l'amorose note, / *udite* il pianto ond'io stillo la vita» (vv. 33-34). ■ BEL NOME: quello della donna amata. ■ AMOROSE NOTE: 'il canto d'amore'; identico già in *Rvf* 73, 23 «continüando *l'amorose note*» e 239, 33 «non senta il suon de l'*amorose note*». ■ STILLO: associato al pianto anche in *Rvf* 24, 14. ■ SEMPRE VERDE: quindi sempre uguale; per l'immagine cfr. *Rvf* 181, 3 «dell'arbor *sempre verde*…» e poi Bembo *Rime* 75, 13 «è l'arbor *sempre verde* amico incarco».

37-42. La stanza è dominata dall'insistenza sulla bilabiale *–p* evidente ai vv. 38-39 e 42. ■ E…NOTE: si riconosce un caso marcato di frantumazione dell'*ordo verborum*. Alle ripetute e pronunciate inarcature (vv. 37-8, 39-40, 41-2), il soggetto "tu" (v. 37) conosce la sua predicazione ritardata al v. 40 «ti ferma» (con inversione tra pronome e verbo), a cui segue la doppia coordinata «e…pon mente e odi» (v. 42), fra cui si frappone la subordinata relativa (vv. 40-1). ■ TU: la donna amata. ■ DOPPIANDO IL LAGRIMOSO STILE: evidente l'ipotesto di *Rvf* 332, 39 «et *doppiando* 'l dolor, *doppia lo stile*». ■ DURA SORTE: sintagma petrarchesco spesso in clausola (*Rvf* 253, 5; 311, 6; 323, 12 e 331, 38). ■ TI FERMA: 'fermati'. ■ PON MENTE: 'fai attenzione'; per l'espressione cfr. son. 185, 4 «*Pon mente* a l'alma mia trista smarrita»; già in *Rvf* 366, 64 «*Pon' mente* in che terribile procella».

43-48. ■ PRIME GIOIE: per il motivo delle gioie passate cfr. son. 81, 5. ■ EGRA: 'afflitta, difficile'. ■ DURO…STILE: per l'uso ravvicinato dei termini cfr. *Rvf* 258, 8 «al *varïar* de' suoi *duri costumi*» e Della Casa *Rime* 46, 47 «sì m'ha 'l suo *duro variar*…». ■ DUO CONTRARI ESTREMI: riferito al ribaltamento della condizione del poeta; cfr. *Rvf* 173, 9 «Per questi *extremi duo contrari*…».

49-54. ■ GRAN TEMPO: in contesto simile cfr. son. 30, 10 «porto ha *gran tempo* e or fra queste piante». ■ POSA: ‘sosta’.

55-60. ■ DESTRA: ‘favorevole’; con questo significato anche in *Rvf* 231, 3 «che s’altro amante à più *destra* fortuna» e Bembo *Stanze* 38, 8 «e l’aura de la *vita* ancor gli è *destra*». ■ SELVE…LIDI: Molin delinea una bucolica età dell’oro, compromessa dal processo di urbanizzazione che ha portato all’allontanamento dalla natura. ■ ARMENTI: ‘branchi di grossi animali’. ■ SENZA…LIDI: si noti la quasi connessione *capfinida* tra la decima e undicesima stanza: «*senza* termine aver *fra campi e lidi*» (v. 60) e «Allor *senza* sementa *i campi e i lidi*» (v. 61).

61-66. ■ SENZA SEMENTA…BIADE: nella perduta età dell’oro la natura produceva spontanemente i suoi frutti senza bisogno di coltivazione. ■ SEMENTA: ‘semenza’; così anche in Bembo *Stanze* 30, 6 «se non s’ara e *sementa*…». Si noti l’allitterazione *Senza Sementa*. ■ BIADE: ‘cereali da foraggio’; cfr. *Purg.* XXXIII, 51 «senza danno di pecore o di *biade*» e *Par.* XIII, 132 «le *biade* in *campo* [= i campi, v. 61] pria che son mature». ■ CIECA UMANA VITA: per il sintagma “umana vita” cfr. anche son. 164, 4 «cadde dal stelo de *l’umana vita*», in entrambi i casi con memoria di *Rvf* 7, 6 «…per cui s’informa *umana vita*». È detta “cieca” perché incapace di vedere il vero bene. ■ RICCHE CITTATI…STATO: per un elenco tripartito simile a *Rvf* 206, *47* «per oro o per *cittadi* o per castella»; Bembo *Stanze* 42, 1-2 «Che giova posseder *cittadi* e regni, / e palagi abitar d’alto lavoro»; concetto simile a *TT* 112-113 «Passan vostre grandezze e vostre pompe, / passan le signorie passano i *regni*». ■ ’L CIELO: quindi ‘il destino’. ■ INVIDIE…INDEGNO STILE: il passaggio di condizione comporta anche un abbruttimento interiore e morale.

67-72. ■ NUDO: la nudità di Cupido è uno dei suoi attributi topici fissati già dalla mitologia classica (per esempio Ovidio *Am.* I 10, 15-16). ■ AVARO: coerente con la ricerca di ricchezza, allusa al v. 63. ■ MOSTRA…NOTE: dimostra con esempi famosi. ■ LARGA SORTE: chi vuole avere una sorte più favorevole (anche in amore) rimanga in un contesto solitario ed eviti la città. ■ SOLITARIO STATO: per l’espressione, in allitterazione e in punta di verso, cfr. anche Bembo *Rime* 66, 9 «Quanto sia dolce un *solitario stato*». ■ ABORRE: dantismo (*Par.* XXVI, 71), attestato anche in son. 132, 4 e 136, 11.

73-78. ■ TERZO INUSITATO STILE: proprio della elegia. ■ E DICO…NOTE: il poeta afferma che tanto più è dolorosa la sua sorte, tanto più la sua vita è serena. ■ SERENA VITA: per il sintagma cfr. *Rvf* 128, 105 e Bembo *Rime* 139, 12 «La *vita* più gradita e più *serena*».
79-84. ■ PIANTO: per la piacevolezza del pianto è ineludibile il precedente di *Rvf* 130. ■ SE GRAZIA…SORTE: Molin si chiede se le proprie lacrime, con il benestare delle divinità pastorali che lo ascoltano, possano richiamare la benevolenza della sorte. Da un punto di vista fonico è marcato il v. 84.

85-90. ■ O CHI….MI SCAMPI: i versi sono da confrontare con *Rvf* 214, 16-18 «Et ò cerco poi ’l mondo a parte a parte / se versi o petre o suco d’erbe nove / mi rendesser un dì la mente sciolta». ■ QUI: è valido sia un significato temporale sia spaziale. ■ PIEGAR LA SORTE…NOTE: allusione forse al mito di Orfeo che fu capace di rovesciare la propria sorte sfavorevole con i suoi meriti poetici così eccezionali da poter sembrare magici. In alternativa il poeta allude ad una pratica di stragoneria. ■ MAGHE: magiche. ■ PIETRA…FIOR: sorta di amuleti; per l’elenco cfr. son. 53, 1 «Qual mostran meraviglia i *fiori* e *l’erba*»; son. 133, 2 «che dolce spira e l’*erbe* impingua e i *fiori*» e son. 213, 3 «perché guardassi l*’erbe*, i frutti e i *fiori*». Eco di *Rvf* 303, 5 «*fior’*, frondi, *herbe*…» e 337, 3 «frutti *fiori herbe*…». ■ E CANTI: e che mi lasci cantare poi. ■ LIETO STILE: cfr. Bembo *Asolani* I, 40 «Cantai un tempo, e ’n vago e *lieto stile*».

91-96. ■ FEBO: qui evocato per le sue doti mediche (oppure si può ammettere un’allusione alla capacità di vincere la morte attarverso il potere memoriale della poesia). Nonostante le sue capacità non fu in grado di sanare il dolore per l’amore infelice che ebbe in sorte, ovvero quello per Dafne. ■ S’ASSORDA: la donna è del tutto indifferente alla *lamentatio* del poeta. ■ SOL M’AVANZA IN TALE STATO: ‘in questa condizione non mi rimane che’.

97-103. ■ ECHO: in Molin il mito di Narciso ed Eco è proposto anche nel son. 69, 3-4 «dov’*Echo* si sentia d’un antro ascosa / pareggiar seco i suoi casi dolenti» e nella ball. 93, 63-64 «e farsi tal ch’avria dal suo amor tolto / Narciso e volta in lei la sua speranza». ■ RISPONDI: coerente rispetto al dialogo con

Eco. ■ DAI LENA: 'rinforzi, sostieni'. Il sostegno di Eco proviene sia dalla sua maledizione di poter ripetere solo le ultime parole di ciò che ascolta sia dalla comune condizione di amante infelice.

104-109. Si noti l'allitterazione doppia del v. 104 «Però Seguendo il mio già Preso Stile». ■ TE CHIAMERÒ: il poeta ricerca Eco nei boschi per trovare conforto e comprensione alla propria condizione. ■ MA VEGGIO…STATO: in conclusione Molin introduce il consueto usignolo, infelice anch'esso, terza voce di un comune dialogo. ■ AUGELLIN: per il motivo dell'augellino in difficoltà cfr. anche Molin son. 177, 1-3. Per l'immagine dell'uccellino sui rami cfr. *Rvf* 207, 35 e *Rvf* 257, 8. ■ SECCO RAMO: simile in B. Tasso *Amori* V 148, 6-7 «come *augellin*, che da mattino a sera / *in secco ramo* la cara mogliera» e 175, 14 «qual spogliato di frondi e *secco ramo*?».

110-112. ■ CANGIAR NON SPERO: non ha speranza di poter cambiare la propria condizione. ■ NOSTRI LIDI: il possessivo si spiega perché include anche Eco e l'usignolo. ■ VITA PERPETUA: è topico l'auspicio conclusivo di poter raggiungere una gloria poetica tale da vincere la morte.

95.

L'ultima canzone della sezione amorosa, costellata di motivi ricorrenti nella lirica amorosa petrarchista, consiste in una dichiarazione d'amore nei confronti della donna amata, oggetto di devota reverenza e considerata prescelta da Dio e dalla Fortuna per le sue straordinarie qualità. La metafora marittima innerva il testo riferendosi sia all'esperienza amorosa in sé sia alla scrittura lirica del poeta stesso (vv. 7-12, 16-17, 28-30, 62-64). Inoltre, l'ultimo verso propone un'appassionata dichiarazione d'amore meritevole di uno sguardo per la sua intensità: in un solo endecasillabo il poeta riassume le principali fasi della propria esistenza (*nacque*, *visse* e *morrà*), accumunate dal solo fatto di appartenere sempre alla propria donna. Il marcato polisendeto, cadenzato nel suo andamento prosodico, da un lato enfatizza la rapidità della vita umana, dall'altro suggerisce quasi un'uguaglianza tra vita e morte giacché tutto assume significato solo grazie all'amore per lei.
Nonostante le ripetute dichiarazioni di insufficienza poetica, la canzone vanta una fisionomia complessa ed elaborata. Innazitutto presenta piedi di quattro versi: in Petrarca di questa natura se ne attesta solo il 24% (ovvero 7 su 29 canzoni totali dei *Rvf*), mentre in Molin il 15% (3 su 19 canzoni totali). Le altre due canzoni moliniane a proporre questo tratto formale sono di argomento particolarmente solenne: la canzone morale *Cristo, se per salir dal mondo al cielo* (n. 143) di schema ABbC BAaC cDeffEdGG (si noti, però, il maggior numero di settenari) e la canzone politica *Pien di un pietoso e nobile disdegno* (n. 153) di schema ABBC BAAC CDEeDDFFGG. Dello schema metrico devono essere segnalati anche l'eteronimismo, tratto atipico in Petrarca e nel successivo petrarchismo lirico, così come la vicinanza tra la fronte (di 8 vv.) e la sirma (di 9 vv.). Infine, non si manchi di rilevare la ridondanza, tematica quanto formale, del testo attraversato da rime baciate, dal riproporsi di costanti scelte lessicali e simili costrutti sintattici.
La canzone non è databile.

[c. 44*v*] Tu pur mi sproni e mi saetti il fianco
con novi strali, Amor, ch'io scriva e canti
il bel volto e i sembianti
ond'io ne porto ancor piaga sì grave,
né miri a gli anni miei scorsi sì avanti 5
da mezzo il corso e al crin vario e bianco,
così canuto e stanco
nocchier commette al mar sdruscita nave,
per ubidir cui far contesa pave
e spesso a perir va senz'altra aita. 10

Ma se la luce, sospirata e fida,
torni a mostrarmi in guida
che fu già primo ardor de la mia vita
e farà incendio del mio cor estremo,
varcando i pregi suoi perir non temo, 15
ma del bel raggio illuminato e scorto
di giunger spero al desiato porto.

O donna, a cui diè 'l ciel tanta ventura
che nessun pregio in voi riman secondo,
e n'avrà sempre il mondo 20
norma ond'ogni alto ben da voi s'impari,
se del caldo disio che in me n'ascondo
tant'anni ho già nova amorosa cura
mi desta e m'assicura
ch'a ragionar di voi pur mi prepari, 25
volgete gli occhi graziosi e cari
sovra il mio cor, per voi distrutto e arso,
e date a lui vigor, lume a l'ingegno,
[c. 45*r*] che tenta in picciol legno
mar ampio e 'l ciel tutto ha di nebbie sparso. 30
Sì crederò sicuro in mezzo all'onde
girmen con l'aure ai miei desir seconde,
e farmi a i raggi de le luci sante
novo poeta di canuto amante.

Per dar sembianza onde s'apprenda e scopra 35
conforme obbietto al vostro alto tesoro,
perle, rubini e oro,
rose bianche e vermiglie accolte insieme
fanno in voi mostra di sì bel lavoro
che 'l ciel mai non formò più leggiadr'opra 40
e chi 'n mirarvi adopra
sano giudizio d'affermar non teme,
ch'anzi il lor pregio in voi per voi si sceme,
tanto gli avanza il bel ch'in voi s'affina.
Ma quel tutto che poscia indi ne sorge, 45
ch'unito in voi si scorge,
l'alta sembianza vaga e pellegrina,
e l'aria del bel viso altera e piana
altro essempio non trova in forma umana,
poi che tal fu nel ciel la vostra Idea, 50
che voi sol pari a voi formar dovea.

Fortuna ancor, ch'ad onorarvi intese,
nascimento vi diè nobile e chiaro,
né in più bel nodo e caro
del nostro voi stringer potea, né volse 55

mostrar a voi desio parco e avaro
[c. 45*v*] che de' suoi ricchi don copia a voi spese,
di che pegno cortese
spesso ne deste a chi di lei si dolse.
Ma questo è poco a quel ch'in voi s'accolse 60
alto valor fuor de l'umana usanza.
Or tu, Amor, qui m'aita: apri il suo raggio
sì ch'io scorga il viaggio,
né manchi in tanto mar la mia speranza,
ché scarso spira a le mie vele il vento 65
e di novello ardor strugger mi sento,
e forse ancor che sì beata parte
più si deve onorar che dirne in carte.

Poi che sì care e preziose membra
ebbe in albergo l'anima gentile, 70
alto ingegno simile
s'infuse in lei da le più chiare stelle.
Or quanto col giudizio e con lo stile
vagliate e nel parlar, cui nulla assembra,
chi mira o si rimembra 75
quante fur donne mai più saggie e belle
vedrà ch'al par di voi picciol facelle
si mostran presso a più chiara lampa.
Voi, dolcemente i giorni dispensando
scrivendo e ragionando, 80
fate i gradi a salir là, dov'uom scampa
dal morir doppio e ne risuona il grido
ch'ogni rara virtù faccia in voi nido.
Or se tal è il valor, tanta è la fama:
gran torto fa chi non v'onora e ama. 85

[c. 46*r*] Ben devria ogni uom, ch'a questa età sì fosca
scopre il lume seren del valor vostro
come ad idolo nostro,
venir bramoso e d'inchinarvi ardente.
E chi stil da ritrarvi o degno inchiostro 90
di voi non ha, far sì ch'altri conosca
che non ha fredda o losca
per farvi in parte onor, l'alma e la mente.
E se pur manca in ciò la volgar gente,
non però 'l meritar si toglie a voi, 95
donna, in terra felice in cui si vede
quel ch'ad udir non crede
chi non vi mira, e chi vi scorge poi
trova i detti dal ver vinti d'assai.
Se v'orna il ciel di sì lucenti rai, 100
deh, non chiudete a noi vostri splendori,

lasciando al vulgo errante i propri errori.

Tutto quel che di bel natura e ’l cielo
dar puote, tutto a voi diede sol una
con benigna fortuna 105
e ciò, ch’in voi non è, d’adorno e vago
non diè, né dar può forse ad altra alcuna.
Spirto si scopre ancor pien d’alto zelo
nel bel vostro uman velo,
come in fondo oro fin d’un puro lago. 110
di ch’io mai sempre più d’arder m’appago,
così potess’io ragionando a pieno
contar ciascun de’ vostri onor perfetti
[c. 46*v*] e de’ miei caldi affetti.
Ma sento omai lo stil ch’in me vien meno, 115
però dar tregua alla mia Musa voglio,
com’uom ch’a mezzo il mar s’affide in scoglio
e, mentre il legno suo salda e ristaura,
spesso li vien dal ciel più lume e aura.

Canzon, dirai s’a quella man pervieni 120
ch’io riverente di basciar disio:
«Madonna, a voi m’indrizza il Signor mio,
ché quanto mai v’amò, v’ama ed onora
e nacque e visse e morrà vostro ancora».

La canzone si articola su 7 stanze di 17 vv. di schema ABbC BAaC CDEeDFFGG; più congedo ABBCC; nella I stanza A (*-anco*), B (*-anti*) e C (*-ave*) condividono la tonica in *–a*; D (*-ita*) ed E (*-ida*) sono in assonanza; nella II stanza A (*-ura*) e C (*-ari*) sono i consonanza; B (*-ondo*) e F (*-onde*) sono in consonanza; inclusive le rime “cura”: “assicura” (24, 25), “arso”: “sparso” (27, 30) e “onde”: “seconde” (31, 32); ricche le rime “secondo”: “ascondo” (19, 22) e “impari”: “prepari” (21, 25); nella III stanza B (*-oro*) ed E (*-orge*) condividono il perno consonantico in *–r*; D (*-ina*) e F (*-ana*) sono in consonanza; inclusive le rime “scopra”: “opra” (35, 40), “tesoro”:“oro” (36, 37); paronomastica la rima “sorge”: “scorge” (45, 46); nella IV stanza B (*-aro*) ed E (*-aggio*) sono in assonanza; C (*-olse*) e F (*-ento*) invertono le vocali; ricca la rima “intese”: “cortese” (52, 57); paronomastica la rima “chiaro”: “caro” (52, 53); nella V stanza A (*-embra*) e C (*-ella*) condividono la tonica in *–e*; B (*ile*) e F (*-ido*) la tonica in *–i*; D (*-ampa*), E (*-ando*) e G (*-ama*) la tonica in *–a*; A, D e G condividono il perno consonantico in *–m*; B e C invertono le vocali e sono in parziale consonanza; inclusive le rime “membra”: “rimembra” (69, 75) e “fama”:“ama” (84, 85); ricca la rima “gentile”: “stile” (70, 73); nella VI stanza A (*-osca*), B (*-ostro*), D (*-oi*) e G (*-ori*) condividono la tonica in *–o*; C (*-ede*) ed E (*-ede*) in *–e*; nella VII stanza A (*-elo*) e D (*-eno*) sono in assonanza; inclusive le rime “una”:“fortuna” (103, 104) e “ristaura”: “aura” (117, 118); ricca la rima “perfetti”: “affetti” (112, 113). Per schemi di 17 versi con fronte di 8, si ricordino i casi di Fazio degli Uberti, Antonio da Ferrara, Saviozzo.

1-17. Si noti l’attacco aspro del componimento: «Tu puR MI SPRoni e MI saetti il fianco / con novi STRali AmoR ch’io SCRiva e canti» (vv. 1-2). ■ FIANCO: ‘il cuore’; per l’immagine, tradizionale, cfr. anche Molin son. 11, 2 «cui *saetta* dal ciel percota il *fianco*» e son. 33, 7 «qual cervo a cui *piagato il fianco* e ’l petto». ■ NOVI: o perché il poeta si è appena innamorato o perché si è innamorato di una nuova donna. ■ SCRIVA E CANTI: l’amore è motivo di ispirazione poetica. ■ SEMBIANTI: ‘l’aspetto esteriore’; cfr. son. 189, 6 «non fu degno mirar sì *bel sembiante*». ■ PIAGA: la topica ferita d’amore. ■ CRIN VARIO E BIANCO: ‘capelli brizzolati e bianchi’, ad intendere l’arrivo della vecchiaia; cfr. capit. 129, 68 «mirando il *bianco crin*, la crespa fronte» e canz. 26, 26 «d’età men vaga *e ’l crin* più raro e *bianco*». ■ CANUTO: ‘bianco’; per *canuto* riferito al poeta si consideri poi il v. 34 «novo poeta di *canuto* amante»; si avverte una memoria di *Rvf* 16, 1 «Movesi il vecchiarel *canuto* et *biancho* [= v. 6]» e B. Tasso *Amori* I 38, 10 «…venga il *crin canuto* e *bianco*». ■ STANCO NOCCHIER: in cui si rispecchia il poeta stesso; ancora una volta l’uso guarda a *Rvf* 73, 46-47 «Come a forza di venti / *stanco nocchier* di notte alza la testa»; 151, 2 «fuggìo

in porto già mai *stanco nocchiero*» e 272, 12-13 «…et *stanco* omai / il mio *nocchier*…». ■ SDRUSCITA: per l'espressione cfr. Bembo *Rime* 58, 11 «…e già *sdruscito legno*» e Della Casa *Rime* 50, 3 «e chi *sdruscita navicella*…». ■ LUCE: nella navigazione permette di indicare la via da perseguire per la salvezza, qui metafora della donna amata. ■ INCENDIO: in Molin anche in son. 12, 13 «e, come al mio *incendio* altri s'onori» e son. 13, 4 «ch'omai il mio *incendio* da la gente è *scorto*». ■ RAGGIO: già al v. 11. ■ DESIATO PORTO: la salvezza.

18-34. ■ TANTA VENTURA: perché fortunata; simile in Molin son. 136, 12 «O, se *tanta ventura* un dì mi tocca». ■ NESSUN PREGIO…SECONDO: la donna non ha qualità seconde, perché sempre eccezionali. ■ NORMA: la donna, con la sua bellezza, diventa canone esemplare per tutto il mondo. ■ CALDO DESIO: per il sintagma cfr. *Rvf* 127, 52. ■ DISTRUTTO E ARSO: per la coppia aggettivale cfr. canz. 152, 68 «già con quanta ruina *arso e distrutto*»; per il "cor arso" cfr. Della Casa *Rime* 43, 2 «…il *cor* m'hanno *arso* (: sparso)». ■ A LUI: al cuore. ■ LUME: dell'intelletto. ■ PICCIOL LEGNO: 'piccola barca'; da ricondurre al *legno* (v. 18); l'espressione guarda a *Rvf* 80, 3 «scevro da morte con un *picciol legno*», ma non si può escludere una memoria dantesca della «navicella del mio ingegno» (*Purg.* I 2). ■ MAR AMPIO: cfr. Della Casa *Rime* 83, 10 «quasi *ampio mar*…». ■ RAGGI: la donna amata, che è «faro» per il poeta. ■ LUCI SANTE: 'gli occhi di lei'; è da segnalare la probabile memoria petrarchesca di *Rvf* 108, 3 «ver' me volgendo quelle *luci sante*» e 350, 14 «…a le sue *luci sante*». ■ CANUTO AMANTE: riferimento anagrafico; l'espressione è di Della Casa *Rime* 32, 70 «porta i sospiri di *canuto amante*».

35-51. ■ DAR SEMBIANZA: per descrivere adeguatamente l'aspetto della amata. ■ SCOPRA: 'si manifesti'. ■ CONFORME OBBIETTO: per l'espressione in clausola cfr. Bembo *Rime* 123, 9 «Felice lui, ch'è sol *conforme obbietto*». ■ TESORO: la bellezza della donna è ricondotta ad un prezioso tesoro. ■ PERLE, RUBINI E ORO: si ammettono due interpretazioni. La prima suggerisce un generico riferimento alla preziosità della donna, la seconda intende i riferimenti in senso metaforico: l'*oro* rimanda al biondo dei capelli, le *perle* ai denti candidi, i *rubini* al rosato delle gote, *i fiori rossi e bianchi* le labbra e le gote. Per l'elenco cfr. *Rvf* 46, 1 «*L'oro* et le *perle* e i fior' *vermigli* e i *bianchi*» e 263, 10 «cose tra noi, *perle* et *rubini* et *oro* (: *bel thesoro*)»; Bembo *Rime* 5, 6 «*rubini* e *perle*…»; 71, 2 «neve, *or*, *perle*, *rubini*, due stelle, un sole» e 162, 35 «*d'oro* e di *perle* e di *rubin* contesta». Per l'oro e le perle cfr. *Rvf* 249, 10 e 347, 4; per le *perle* e le rose cfr. *Rvf* 157, 12; 200, 11; per le rose bianche e rosse accostate cfr. *Rvf* 127, 71 e 310, 4; Bembo *Stanze* 27, 1-3 «*Rose bianche e vermiglie* ambo le gote / sembran, colte pur ora in paradiso; / carle *perle e rubini*…»; Delle Casa *Rime* 63, 7 «or, che 'nvece di *fior vermigli e bianchi*» e Stampa *Rime* 62, 5 «e que' *vermigli* e *bianchi fior*…». Un elenco molto simile si attesta nel sonetto di Girolamo Parabosco *Come puro fanciul, che in specchio vede,* 10 «*oro*, *perle*, *rubin*, la neve, et l'Ostroa» (in Parabosco *Rime* 1547, c. 30*v*) e nel sonetto di Pietro Gradenigo *La fresca neve e le vermiglie rose*, 2 «de due stelle, i *rubin*, le *perle* e l'*oro* (: tesoro)» (P. Gradenigo *Rime*, c. 25*v*). ■ ALTERA E PIANA: per la vicinanza di termini cfr. *Rvf* 112, 5-6 «…la vidi *altera* / or aspra, or *piana*…». ■ IN FORMA: per la vicinanza di termini cfr. son. 189, 4 «scendeste in *forma* [= v. 49] *altera* [= v. 48] e *pellegrina* [= v. 47]». ■ TAL FU NEL CIEL: l'aspetto della donna corrisponde esattamente all'idea celeste e dunque, in contrasto con la visione platonica, non ha subito alcuna corruzione sulla terra. ■ VOSTRA IDEA: da ricondurre alla concezione platonica dell'Idea. Tracce di un simile platonismo letterario si avvertono anche nel son. 201, 13-14 «donna che 'l *ciel* da la più chiara *Idea* / tolse e in *formarla* a se medesimo piacque» e rimandi.

52-68. ■ NASCIMENTO: 'il nascere', si tratta dunque di una donna di nobili origini. ■ NODO: il nodo d'amore; per un sonetto interamente incentrato su questa topica tradizionale si veda il son. 8. ■ VOLSE MOSTRAR: per la medesima costruzione cfr. *Rvf* 159, 3-4 «…in ch'ella *volse* / *mostrar*…». ■ COPIA: 'grande abbondanza'; per l'uso in Molin cfr. son. 79, 8 «rende frutti soavi e *copia* molta». ■ DI LEI: 'della Fortuna'. ■ ALTO VALOR: per l'espressione cfr. son. 149, 8 «*l'alto valor* de la volubil Dea» e 204, 1 «*L'alto valor* de l'idioma nostro»; *Rvf* 146, 4 «torre in *alto valor*…»; Stampa *Rime* 257, 6 «…il vostro *alto valore*» e B. Tasso *Amori* II 45, 11 «ha svelto *alto valor* di giusto sdegno». ■ UMANA USANZA: cfr. canz. 84, 23 «in te si vede *for d'umana usanza*» e son. 222, 5 «Quel ch'or sei scopre poi *l'umana usanza*», già Bembo *Stanze* 25, 6 «sormonteriasi *oltra l'usanza umana*».

69-85. ■ MEMBRA: riferito al bel corpo della donna. ■ ANIMA GENTILE: sintagma di ampia fortuna nella lirica petrarchista. Per un'altra occorrenza in Molin cfr. canz. 178, 24 «da bell'*alma gentile* (: simile)». ■ ALTO INGEGNO: per l'uso cfr. *Rvf* 130, 11 «…et di più *alto ingegno*»; Bembo *Rime* 64, 7 e 70, 1-2 «Poi che 'l *vostr'alto ingegno* e quel celeste / ragionar…». ■ CHIARE STELLE: in contesto differente cfr. *TM* I, 25 «*Stelle chiare* pareano…». ■ VEDRÀ: da ricondurre al "chi" del v. 75. ■ SAGGE E BELLE:

per l’accostamento aggettivale in clausola cfr. Bembo *Rime* 135, 9 «la *donna*, che qual sia tra *saggia e bella*». ■ FACELLE: ‘piccole fiamme’, ovvero piccole cose a confronto della donna. ■ CHIARA LAMPA: a riprova della superiorità della donna amata; cfr. *Rvf* 366, 16 «…et con più *chiara lampa* (: scampa)» e B. Tasso *Amori* IV 61, 84 «seguendo i rai de la sua *chiara lampa*». ■ I GIORNI DISPENSANDO: ‘trascorrendo i giorni’; per attestazione simile cfr. canz. 142, 61-62 «E *dispensando i giorni* / in atti e ’n studi adorni». ■ DISPENSANDO…RAGIONANDO: marcata la triplice sequenza di gerundi ai vv. 79-80. ■ GRADI: ‘gradini’. ■ LASSÙ: il regno di Dio. ■ MORIR DOPPIO: la prima morte è quella del corpo, la seconda è quella dell’anima dopo il Giudizio. ■ GRIDO: ‘fama’; con la stessa accezione in son. 147, 13. ■ RARA VIRTÙ: perché eccezionale; per l’espressione cfr. B. Tasso *Amori* V 122, 9 «O *rara virtù*, o ricco don di Dio» e *Amori* V 106, 13 «d’ogni *rara virtù*…». ■ FACCIA IN VOI NIDO: ‘abita’; per l’espressione “fare nido” cfr. già *Rvf* 71, 7 «Occhi leggiadri dove Amor *fa nido*» e 318, 9 «Quel vivo lauro ove solean *far nido*». ■ FAMA: da ricondurre a *grido* (v. 82). ■ GRAN TORTO: per l’espressione cfr. son. 13, 8 «…Amor empio a *gran torto*»; *Rvf* 132, 9 e 234, 8; *TP*, 47; Bembo *Rime* 32, 12. ■ ONORA E AMA: da ricondurre in chiasmo al v. 123 «che quanto mai v’amò, *v’ama e onora*».

86-93. ■ ETÀ FOSCA: ‘periodo cupo’; simile in son. 204, 3 «che ’l secolo *fosco* di tal *lume* [= v. 87] accende»; in risposta a Curzio Gonzaga, nel son. 251, 6 «…ma ’l *secol fosco* e reo»; per l’espressione “età fosca” cfr. già Bembo *Rime* 142, 179. ■ LUME SEREN: la donna si pone in contrasto con l’oscurità del suo tempo. ■ IDOLO: la donna come oggetto di venerazione si ripropone anche nel son. 8, 14 «che per *Idolo mio* dal ciel qui apparse» e son. 201, 9 «O ben vero del mondo *Idolo* e Dea». ■ DEGNO INCHIOSTRO: ovvero una poesia degna di lei; cfr. son. 224, 5 «Scriva qual suol aver più *degno inchiostro*». ■ LOSCA: ‘cattiva’; *hapax* in Molin. ■ SE PUR MANCA: ovvero ‘se la donna non riceve i giusti omaggi’. ■ VOLGAR GENTE: perché non degna di lei. ■ AD UDIR…VI MIRA: le qualità della donna sono così straordinarie da risultare non credibili a meno di non verificarle di persona. ■ VULGO ERRANTE: per l’uso cfr. son. 131, 1 «Or che dal *vulgo errante* a voi ritorno»; si noti la sequenza etimologica con «errori» (v. 102).

103-119. ■ NATURA E ’L CIEL: la natura e la volontà divina, l’accostamento è comune alla lirica petrarchesca (per esempio *Rvf* 193, 14, 199, 4 e 248 1, 2). ■ BENIGNA FORTUNA: simile a sest. 94, 3 «…a più *benigna* sorte». Per l’espressione cfr. *Rvf* 332, 1 «Mia *benigna fortuna* e ’l viver lieto» e B. Tasso son. *Amori* V 52, 3 «cui *benigna fortuna* et lieto fato». ■ ALTO ZELO: ‘grande impegno’. ■ UMAN VELO: ‘corpo’ della donna. ■ ORO FIN: da ricondurre a *oro* (v. 37). Per l’accostamento cfr. *Rvf* 12, 5 «e i cape’ *d’oro fin*…» e B. Tasso *Amori* IV 40, 4 «del più *fin oro* il collo adorni e fasci». ■ RAGIONANDO: uguale già al v. 80. ■ CONTAR: ‘elencare, raccontare’; per l’uso in Molin cfr. son. 20, 7 «e *conta* il duro caso…» e canz. 87, 1 «Io vo’ *contando* i mesi e i giorni e l’ore». ■ CALDI AFFETTI: simile l’uso di Venier *Rime* 29, 1 «Deh perché tanto e con sì *caldo affetto*». ■ A MEZZO…SCOGLIO: simile a *Rvf* 105, 23 «…*uno scoglio in mezzo* a l’onde». ■ LEGNO: da ricondurre a «che tenta in picciol *legno*» (v. 29).

120-124. ■ MAN: della amata; nella memoria di Molin vi è forse il congedo di *Rvf* 37, 113-118 «*Canzon*, s’al dolce loco / la donna nostra vedi / credo che ben che tu credi / ch’ella ti porgerà la bella *mano*, / ond’io son sì lontano. / Non la toccar; ma *reverente* [= v. 121] ai piedi». ■ BASCIAR: per il consueto motivo del “baciare la mano” cfr. *Rvf* 208, 12-13 «*Basciale* ’l piede, o la *man* bella et bianca; / dille e ’l basciar sia ‘nvece di parole»; Stampa *Rime* 243, 3 «*baciando* a lui la generosa *mano*» e Venier *Rime* 28, 14 «doni un sol *bacio* a quel che copre il guanto». ■ DISIO: ‘desidero’. ■ SIGNOR MIO: ovvero il poeta; sempre riferito al poeta nel congedo cfr. *Rvf* 323, 73-75 «*Canzon*, tu puoi ben dire: / “Queste sei visïoni al *signor mio* / àn fatto un dolce di morir *desio*”». ■ V’AMÒ, V’AMA: non sfugga il poliptoto.

CANZONETTE AMOROSE

96. [c. 47*r*]

La canzonetta consiste in un'ostinata dichiarazione d'amore nei confronti di una donna che non ricambia il sentimento e che si mostra completamente disinteressata. Nonostante la crudeltà femminile (ribadita ai vv. 1, 4 e 7), il poeta ammette di non riuscire a svincolarsi dai lacci d'amore. Il tema del componimento rispecchia la sua costruzione formale. Infatti, la determinata tenacia del poeta nel ribadire il proprio sentimento, immutato malgrado le cattiverie di lei, si riflette in una canzonetta che procede su costruzioni identiche: l'espressione «Far non potrai» apre ogni stanza, con l'eccezione dell'ultima che conosce una lieve *variatio* («Nol farai no»); all'espressione anaforica segue sempre un pronome relativo + io (con lieve differenza nell'ultimo caso); nelle prime tre strofe il secondo verso ha sempre inizio con il concessivo *benché* (in isometria) e, nelle stesse, si segnala anche il reiterato uso dell'avverbio *più*, quasi sempre in *incipit* di verso. È simile anche la conclusione della terza e quarta strofa, costruita sempre da *senza* + verbo all'infinito + complemento oggetto.
La canzonetta non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: MASSAINO 1578, p. 10.

Far non potrai, crudel, ch'io te non ami,
benché 'l mio amor ti spiaccia
e mi ti mostri in faccia
sempre più d'ira accesa. 4

Far non potrai ch'io non t'adori e brami,
benché tu ogn'or mi sia
più dispietata e ria,
quasi a tua gloria intesa. 8

Far non potrai ch'io non ti segua e chiami,
benché t'assordi e fugga
più tempre, ond'io mi strugga,
senza trovar difesa. 12

Nol farai, no, ch'a' tuoi cari legami
Amor m'avinse in modo
ch'io sol d'amarti godo
senza sentirne offesa. 16

Canzonetta di 4 strofe di 4 versi a schema XaaZ con X e Z identiche in ogni stanza, senza congedo; X (*–ami*) e A (*–accia*) condividono la tonica in *–a*; inclusiva la rima "ami": "brami" (1, 5); ricca la rima "difesa": "offesa" (12, 16). Le rime X e Z (*–esa*) sono irrelate all'interno delle singole strofe. Il modulo metrico non conosce precedenti nella tradizione, ma Galavotti ricorda le canzonette con stanze di quattro versi presenti negli *Asolani* e con schemi ABBA aBaA (GALAVOTTI 2018, p. 213).

1-4. ■ AMI: si noti che la catena etimologica «ami…/ amor» (vv. 1-2) anticipa «Amor…/ amarti» (vv. 14-15). ■ TI SPIACCIA: in eguale contesto cfr. *Rvf* 171, 8 «che di piacer altrui par che le *spiaccia*».
5-8. ■ ADORI E BRAMI: per simile coppia verbale in clausola cfr. son. 36, 11 «il mio penar che 'l duol non cerchi *e brami*». ■ DISPIETATA E RIA: simile in cfr. *TF* I, 4 «partissi quella *dispietata et rea*» e B. Tasso *Amori* I 57, 11 «d'orsa e di tigre *dispietata e ria*».
9-12. In rilievo la ridondanza fonica del nesso consonantico *–tr*: «sTRugga / Senza TRovar» (vv. 11-12). ■ ASSORDI: per la medesima immagine cfr. sest. 94, 94-95 «cosi madonna (ai lasso) a le mie note / *s'assorda*…».
13-16. ■ CARI LEGAMI: per il sintagma cfr. B. Tasso *Amori* II 101, 70 «mai con più dolci e più *cari legami*». ■ AMOR…MODO: per la medesima immagine cfr. canzonetta 98, 2-3 «Madonna, *avinto* con sì dolci *modi*, / che da quei *cari* nodi», già in *Rvf* 175, 3 ond'*Amor* di sua man *m'avinse in modo* (: godo)».

97. [c. 47*v*]

La canzonetta testimonia la dolorosa prospettiva dell'innamorato che, dopo aver raggiunto le vette della felicità amorosa, vede la propria sorte favorevole vacillare. Come si disvela nella quarta strofa, l'inserimento di un nuovo elemento sbilancia gli equilibri nella direzione di un triangolo amoroso, a seguito del quale il poeta si dichiara sul punto di morte (v. 15). Con effetto stridente, lo strazio sentimentale è raccontato per il tramite di una scelta metrica dall'andamento agile, prevalentemente settenario, a cui si accompagna la mancanza di complessità lessicale e il ricorso ad un saldo equilibrio tra rime vocaliche e consonantiche. Il componimento presenta, però, alcuni aspetti di costruzione sintattica rimarchevoli di attenzione. La prima e la seconda strofa sono connesse da un *continuum* sintattico che infrange l'unità metrica; in più, a complicare la struttura, si innesca anche la presenza di una predicazione principale posposta al v. 7, il cui soggetto è introdotto in apostrofe in *incipit* al v. 1. Sono molteplici le inarcature (vv. 3-4, 5-6 e 11-12).
La canzonetta non è databile.

Amor, tu che vedesti
quanto era il mio gioire,
mentre mi concedesti
giunger al fin del mio sommo desire, 4

or che maligna sorte
s'oppone a la mia gioia,
dammi parole accorte
ch'io scopra il mio tormento anzi ch'io muoia. 8

Ne l'amoroso stato
non è pena più grave
che 'l vedersi spogliato
di quel tesor che posseduto s'have. 12

Chi langue e mercè attende
sperando il dolor scema
ma, s'altrui si contende
goduto ben, convien ch'a doppio gema. 16

Ahi, destin crudo, o quanto

meglio fora esser morto,
ch'in sì gran pene e in pianto
vivo e privo restar d'ogni conforto. 20

Canzonetta di 5 strofe di 4 versi a schema abaB, senza congedo; nella prima strofa A (*–esti*) e B (*–ire*) invertono le vocali e ricca la rima "vedesti": "concedesti" (1, 3); nella quarta strofa A (*–ende*) e B (*–ema*) condividono la tonica in *–e* ed è ricca la rima "attende": "contende" (13, 15).

1-4. ■ AMOR, TU: cfr. anche canz. 87, 23 «*Amor, tu*…» e sest. 94, 4 «*Amor, tu* 'l sai che meco in questi lidi». ■ QUANTO ERA IL MIO GIOIRE: 'quanto ero felice'; per il sintagma cfr. ball. 107, 6 «il guiderdon, ch'al *mio gioir* s'avanza». ■ SOMMO DESIRE: l'amore ricambiato; cfr. *Rvf* 242, 12 e 331, 30; poi Bembo *Rime* 143, 5.
5-8. ■ OR CHE: particolarmente effiace il contrasto temporale tra la felice condizione passata («quanto *era* il mio gioire», v. 2) e il ribaltamento presente («*or* che maligna sorte», v. 5). ■ MIA GIOIA: da ricondurre a «mio gioire» (v. 2). ■ PAROLE ACCORTE: per l'accostamento cfr. son. 39, 6 «e *parole* al mio mal pronte e *accorte*»; l'uso è diffuso in Petrarca (cfr. *Rvf* 37, 86; 105, 61; 109, 10; 170, 3 e 183). ■ SCOPRA: 'dia sfogo, manifesti (in poesia)'. ■ ANZI: prima.
9-12. ■ TESOR: 'l'amata' oppure l'amore ricambiato'; cfr. canz. 87, 2 «che dal mio bel *tesoro*».
13-16. ■ CHI LANGUE…ATTENDE: per simile espressione cfr. son. 65, 9 «*langue* tristo e lei chiama e *mercé chiede*». ■ IL DOLOR SCEMA: per l'espressione cfr. *Rvf* 242, 7 «da *scemar* nostro *duolo*…». ■ BEN GODUTO: 'la donna amata'.
17-20. ■ PENE…PRIVO: si noti la sequenza allitterante «ch'in sì gran Pene *e* in Pianto / vivo *e* Privo restar…». ■ DESTIN CRUDO: cfr. Stampa *Rime* 136, 9 «…'l *destin crudo* e fero».

98. [c. 48*r*]

La canzonetta, dal tono irridente, rovescia il tradizionale *topos* d'amore per il quale l'innamorato sarebbe, suo malgrado, prigioniero a vita in un rapporto di inscindibile legame con l'amata. Il poeta non solo afferma che il laccio possa essere franto, ma arriva a dichiararsi addirittura più felice nella nuova condizione di libertà. In conclusione, l'io lirico suggerisce agli innamorati – che come lui hanno sofferto, schiavi di una relazione dolorosa – di concepire la rabbia come un medicinale capace di risolvere definitivamente le pene d'amore. Alla base del testo, non si esclude un'eco dei *Remedia amoris* ovidiani, la cui memoria latineggiante pare confermata anche dalla scelta stessa della forma metrica della canzonetta, particolarmente adatta alla restituzione dell'ode oraziana in quattro strofe (per la connesione tra ode oraziana e canzonetta si veda BELTRAMI 2011, p. 136). Commenta Edoardo Taddeo: «ci si va allontanando, ma 'a passi tardi e lenti' dal petrarchismo più stretto nella direzione di un genere lirico più sensibile ad effetti ed applicazioni musicali» (TADDEO 1974, pp. 76-77).
La canzonetta non è databile.

NOTA METRICA: La prima strofa (aBbA) presenta uno schema metrico dissimile rispetto alle rimanenti (aBaB). L'infrazione formale, non inusuale in Molin, potrebbe in questo caso marcare il cambiamento di condizione del poeta, in una perfetta fusione tra contenuto e forma («Poscia *cangiar* vi piacque», v. 5). La prima stanza testimonia, infatti, l'innamoramento del poeta che si dice essere vincolato alla donna (vv. 3-4), legame che si infrange bruscamente dalla seconda stanza (v. 8). Non è forse superfluo evidenziare che solo la prima stanza presenta uno schema di rime incrociate, diversamente dal modulo alternato del resto del testo (quest'ultimo, più semplice e popolare, coerente al tono provocatorio della seconda parte della canzonetta). La maggiore solennità intrinseca alla prima stanza è suggerita anche dal ricorso, solo in tale unità, ad una più intensa complessità sintattica: il soggetto «Voi…/…Madonna» (franto su due versi) conosce la sua predicazione «teneste avinto» in iperbato (v. 1).

TRADIZIONE MUSICALE: DALLA CASA 1574, pp. 21-22; MASSAINO 1578, pp. 14-15; DI MONTE 1584, pp. 16-17; MARENZIO 1587, pp. 24-25.
BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, pp. 76-77.

Voi mi teneste un tempo,
Madonna, avinto con sì dolci modi
che da quei cari nodi
sciogliere non mi credea tardi o per tempo. 4

Poscia cangiar vi piacque,
né so per qual cagion, costumi e voglia,
onde in me sdegno nacque
che ruppe i lacci e fu mia somma doglia. 8

Or io confesso aperto
d'esser più pago e a voi più tenuto
del mio danno sofferto
che di quanto ho mai ben prima goduto. 12

Però che l'un mi prese
e tenne col piacer servo e legato,
l'altro col duol mi rese
in libertate, ond'io lodo il mio fato. 16

Sciolto or vivo e affermo
che l'ira è come un succo amaro d'erba
ch'in cor d'amante infermo
stillata il purga d'ogni cura acerba. 20

---

1 teneste] tenesti DALLA CASA 1574 MARENZIO 1587
2 avinto] vinto DALLA CASA 1574
2 Madonna avinto con sì dolci modi] *om.* DI MONTE 1584
2 Madonna avinto] legato e avinto MASSAINO 1578
2 con sì dolci] di sì cari MARENZIO 1587
2 modi] nodi DALLA CASA 1574
3 cari] dolci MARENZIO 1587
6 né so per qual cagion, costumi et voglia] *om.* DI MONTE 1584
6 ne] non
6 costumi] costume, MARENZIO 1587
8 ruppe] ruppi MASSAINO 1578
8 i lacci] il laccio MARENZIO 1587
10 pago] vago DI MONTE 1584
12 ho mai ben prima goduto] mai ben prima ho goduto MARENZIO 1587
14 et tenne col piacer servo et legato] *om.* DI MONTE 1584
16 libertate] libertade MARENZIO 1587
16 fato] fatto DALLA CASA 1574
17 vivo] vino MARENZIO 1587
20 stillata] stillato MARENZIO 1587

Canzonetta di 5 strofe di 4 versi a schema aBbA (I° strofa) aBaB (II°-V° strofe); nella I strofa equivoca la rima "tempo": "tempo" (1, 4); paronomastica la rima "modi": "nodi"; nella IV strofa inclusiva la rima "prese": "rese" (13, 15); nella V strofa ricca la rima "affermo": "infermo" (17, 19) e inclusiva la rima "erba": "acerba" (18, 20).

1-4. ■ VOI: attacco petrarchesco (*Rvf* 1, 1), di ampia fortuna petrarchista. ■ AVINTO: 'legato'; per l'uso del termine in Molin cfr. son. 8, 2 «e molte fiamme a pormi *avinto* in foco»; cfr. anche *Rvf* 96, 4 «et ogni laccio com'è 'l mio core *avinto*». ■ DOLCI MODI: per l'espressione cfr. Della Casa *Rime* 47, 38. ■ CARI NODI: i topici lacci d'amore. ■ SCIOGLIER…TEMPO: il poeta credeva che sarebbe stato legato a lei per sempre. ■ PER TEMPO: in Molin l'espressione avverbiale si attesta anche nel son. 8, 7 «che rotto

o spento mai *per tempo* o loco» e nel son. 209, 9 «Tu, poi che sì *per tempo* a sì gran segno».
5-8. ■ COSTUMI E VOGLIA: 'abitudini e desideri'; per simile immagine cfr. sest. 94, 58 «cercasti, *mutò 'l ciel costume* e sorte», già in *Rvf* 207, 55 «che mi fece *cangiar* vita et *costume*?». ■ LACCI: i «nodi» (v. 3); per il *topos* della rottura dei lacci cfr. son. 38, 1-2 «…poi che *disciolto* / m'ebbi *da i lacci*, ove d'amor fui stretto» e son. 76, 5 «che sciolti i *lacci*…».
9-12. ■ APERTO: 'apertamente'. ■ TENUTO: da ricondurre a *teneste* (v. 1).
13-16. ■ L'UN: Cupido. ■ COL PIACER: in contrapposizione a «col duol» (v. 15). ■ SERVO: tradizionale topica petarchista della servitù amorosa. ■ LEGATO: da ricondurre ai «lacci» d'amore; si noti l'endiadi. ■ DUOL: già «doglia» (v. 12). ■ L'ALTRO: lo sdegno del v. 7.
17-20. ■ SCIOLTO…ACERBA: diffuso uso di suoni aspri: «Sciolto oR vivo e affeRMo, / che l'iRa è come un suCCo amaRo d'eRBa, / ch' in COR d'amante infeRMo / STillata il PuRGa d'ogni cuRa aceRBa». ■ SCIOLTO OR VIVO: riferito al nodo d'amore anche nel son. 8, 4 «ma *sciolto* e freddo al fin me ne difesi». ■ SUCCO AMARO D'ERBA: la rabbia è come uno spiacevole medicinale; così anche nel son. 199, 8 «cibo ch'io prenda o *succo d'erbe* o d'acque». L'espressione è già in cfr. *Rvf* 58, 9. ■ STILLATA: 'versata goccia a goccia'. ■ CURA ACERBA: per significato simile cfr. son. 30, 4 «forse lor parli di mia *acerba pena*».

99. [c. 48*v*]

Nel componimento il poeta esorta l'amata a godere dei piaceri della giovinezza finché è in tempo. Il poeta, ormai vecchio, non si ritiene pago di ciò che ha raccolto in vita e la invita a non compiere lo stesso errore. Tuttavia è valida anche un'interpretazione più maliziosa: se decidesse di respingere le sue *avances* sarà lei ad averne il maggior danno, non potendo godere dei molti anni di esperienza dell'anziano corteggiatore. Il contrasto generazionale tra i due protagonisti è suggerito dalla contrapposizione tra la primavera (equivalente della giovinezza) e l'inverno che imbianca il poeta così come il paesaggio attorno ad esso. Un simile contrasto temporale, riflesso di una cronologia umana allusa anche ai vv. 6 e 15, si allinea a esercizi retorico-lirici molto diffusi nella poesia in volgare e nella letteratura latina medioevale, ma dialoga soprattutto con la letteratura classica. Per esempio nel carme oraziano *Vides ut alta stet nive candidum* (*Carm.* I 9) la descrizione del paesaggio invernale, in cui si inserisce il poeta, è metafora del sopraggiungere dell'invecchiamento e, proprio come nella canzonetta di Molin, si risolve nell'invito all'innamorato a godere dei piaceri della giovinezza finché possibile. Il *topos* del *carpe diem* nell'assaporare le gioie giovanili è centrale anche nel sonetto moliniano *Ecco già dietro a l'amorosa stella* (n. 64), ma è differente la metafora temporale impiegata in quanto il conflitto tra primavera e inverno è sostituito dall'alba-tramonto. L'anadiplosi con figura etimologica – che interessa i vv. 9-10 «né per mia colpa di *pentir* m'avanza: / voi *pentimento* eterno» e 16 «germina col *pentir* doppia la doglia» – ha la conseguenza di enfatizzare il minaccioso ammonimento del poeta. Infine, si noti che l'opposizione tra l'io e la donna trova riscontro nell'andamento per distici delle stanze centrali, con enfasi sul pronome personale «io/me» - «voi», in posizione isometrica e anaforica. Per un approfondimento sul tema del *carpe diem* nella scrittura lirica di Molin cfr. cap. V. 1. 4 *L'importanza del* carpe diem, pp. 155-159.
A fronte del riferimento del v. 9, è verosimile che la canzonetta sia databile agli anni Quaranta-Cinquanta del XVI secolo.

Se vaga primavera
in voi fiorisce e me rio verno imbianca,
vostra voglia severa
più tronca del suo ben ch'al mio non manca; 4

io d'ogni mia passata
stagion n'ebbi e non ho ancor dolce alcun frutto,
voi, de' begli anni ingrata

negando un sol di quei, perdete il tutto. 8

Me stringe il primo verno,
né per mia colpa di pentir m'avanza,
voi pentimento eterno
roderà poscia e duol senza speranza. 12

Però col fresco e verde
quel ch'ognun può del suo piacer raccoglia,
ché, se tempo 'l disperde,
germina col pentir doppia la doglia. 16

Canzonetta di 4 strofe di 4 vv. a schema aBaB, senza congedo; nella prima strofa è ricca la rima "primavera": "severa" (1, 3). Lo schema metrico è identico a TRISSINO *Rime* 53 (*Mentre che a voi non spiacqui*), resa volgare di Orazio *Carm.* III 9.

1-4. ■ VAGA…SEVERA: si noti l'alliterazione della fricativa *-v*. ■ VAGA PRIMAVERA: metaforicamente ad intendere la giovinezza della donna, in contrasto con la vecchiaia del poeta; per il sintagma cfr. Bembo *Stanza* 27, 6 «e *vaga primavera* il dolce riso». ■ VERNO: riferito al poeta anche nella canz. 154, 71-72 «mentre col *verno* a lato, / de la stagion ch'io porto». Per una comune aggettivazione cfr. Bembo *Rime* 3, 1 «Sì come suol, poi che 'l *verno* aspro e *rio*». ■ IMBIANCA: metafora per l'invecchiamento, poi condivisa da T. Tasso *Rime* 1413, 1 «Or ch'a me freddo ed aspro *il verno imbianca*». Per simile immagine, ma priva di significato metaforico, cfr. sempre Bembo *Rime* 142, 67 «E quando 'l *verno* le campagne *imbianca* (: manca)». ■ TRONCA: inagura un lessico negativo che accompagna l'atteggiamento ritroso della donna (poi «ingrata», v.7 e «roderà», v. 12).
5-8. ■ PASSATA STAGION: con forte inarcatura, il poeta si riferisce qui alla vita trascorsa. ■ BEGLI ANNI: quelli della giovinezza. ■ UN SOL DI QUEI: i frutti menzionati al v. 6.
9-12. ■ PRIMO VERNO: se inteso come un'indicazione cronologica, il poeta si è appena affacciato alla soglia della vecchiaia; da ricondurre al v. 2 «Voi fiorisce e me rio *verno* imbianca». ■ PENTIMENTO: per la vicinanza di termini cfr. son. 23, 8 «*pentimento* e *dolor* del vostro nome». Per una pressoché indentica imnagine cfr. capit. 129, 67-69 «E di cordoglio e *pentimento* piena / mirando il *bianco crin*, la crespa fronte / ti *roderai* con disusata pena».
13-16. ■ FRESCO E VERDE: con la primavera, ossia 'durante la propria giovinezza'. ■ GERMINA: *hapax* in Molin, ma coerente con i riferimenti botanici su cui è costruito il testo. Il verbo, poco diffuso nella lirica cinquecentesca, trova riscontro invece in quella quattrocentesca di Nicolò da Correggio *Rime* 365, 7; Boiardo *Amorum Libri* 42, 6 e Giusto de' Conti *Rime* 8, 11. ■ PENTIR: già *pentimento* (v. 11).

100. [c. 49*r*]

Come poi la ballata *Amor m'accende e io d'arder pria m'appago* (n. 115), anche la n. 100 sviluppa il *topos* delle divampanti e infaticabili fiamme d'amore a cui si fa ripetutamente cenno nel corso del testo (*fiamma ardente*, v. 2; *fiamma*, v. 6; *arde il foco*, v. 8; *ch'arda*, v. 10; *infiammata*, v. 10; *foco*, v. 12; *arso*, v. 13; *fiamma sfavillando*, v. 14; *alma s'accende*, v. 15; *incendio*, v. 18; *arder*, v. 19). La peculiarità della ballata coincide con l'apertura alla modernità proposta in *incipit* della seconda strofa, laddove il poeta ricorre al progresso tecnico del proprio tempo per descrivere il consueto incendio amoroso. La «fina polve» del v. 12 consiste, infatti, nella polvere da sparo, cui il poeta si associa per la comune capacità di infiammarsi rapidamente alla sola vista dell'amata. La modernità, dunque, entra prepotentemente nella letteratura amorosa tradizionale, rinnovandone le metafore e le suggestioni. Si segnala che un'immagine simile, sempre in contesto amoroso, è proposta anche da Michelangelo: «S'avvien che la mi rida pure un poco / o mi saluti in mezzo della via, / mi levo come polvere dal foco / o di bombarda o d'altra artiglieria» (MICHELANGELO *Rime* 54, 49-52); ma è improbabile che Molin ne fosse a

conoscenza. Più verosimile è una connessione, invece, con ROTA *Rime* 117, dove al v. 8 si legge: «ghianda di ferro in nera polve accese». Il sonetto del poeta napoletano non affronta, però, materia amorosa.
La ballata non è databile.

Amor, quanto in altrui scemar con gli anni
suol la tua fiamma ardente
tanto in me cresce e più divien possente.

Onde n'avenga in me sì rara prova,
già nol conosco io ancora 5
fuor che la fiamma in me sempre rinova.
Ma se l'esca si trova
dov'arde il foco, io manco, ei cresce ogniora,
non vano il creder fora
ch'arda lo spirto e l'infiammata mente 10
quanto la carne più mancar si sente.

Qual fina polve, in cui foco s'apprende,
arso ov'è chiusa intorno,
doppia sua fiamma sfavillando rende,
così s'alma s'accende 15
d'amor scemando ognor di giorno in giorno
il suo mortal soggiorno,
cresce l'incendio e più, s'ella il consente,
e in lei s'affina e mai d'arder si pente.

Ballata mezzana di due strofe a schema XyY AbAaBbYY. Lo schema è inedito e la volta è diversa dalla ripresa. Nella I strofa A (*–ova*) e B (*–ora*) sono in assonanza; ricca la rima "prova": "trova" (4, 6); nella II strofa A (*–ende*) e C (*–ente*) sono in assonanza e parziale consonanza; inclusive le rime "apprende": "rende" (12, 14) e "giorno": "soggiorno" (16, 17).

3. Dalla ripresa scendono alcuni termini-chiave del testo: *amor* (vv. 1 e 16); *scemar* (v. 1; *scemando*, v. 16); *fiamma* (vv. 2, 6, 14; *infiammata*, v. 10); *ardente* (v. 2; *arde*, v. 8; *arda*, v. 9; *arder*, v. 19); *cresce* (vv. 3, 8 e 18). ■ TANTO IN ME CRESCE: concetto poi ribadito al v. 8.
4-11. ■ IO MANCO: termine poi ripreso in «quanto la carne più *mancar* si sente» (v. 11).
12-19. ■ FINA POLVE: la polvere da sparo, impiegata per scopi militari dal XIII secolo. Nel corso del Cinquecento l'Arsenale di Venezia ne divenne un importante centro di fabbricazione; per questo si vedano gli studi di VERGANI 1979 e PANCIERA 2010. ■ MORTAL SOGGIORNO: cfr. son. 161, 4 «ch'abbandonasti il tuo *mortal soggiorno* (: giorno)». ■ INCENDIO: simile nel son. 13, 4 «ch'omai il mio *incendio* da la gente è scorto».

101. [c. 49*r*]

La ballata affronta il consueto tema dell'inutilità delle lacrime e dei sospiri in materia amorosa, incapaci di dare effettivamente sollievo, *topos* riproposto da Molin anche nel son. 165, nella ball. 180 e nel madr. 108. Dalla ripresa discendono le parole-chiave del testo: *sospirar* (poi ai vv. 4 e 8), *gioie* (poi al v. 14) e *scemi* (poi al v. 6). La prima strofa presenta una concentrazione marcata di lemmi identici – *pianto* (vv. 4 e 9); *dolor* (vv. 4 e 10); *pena* (vv. 6 e 10); *mal* (vv. 7 e 10) – strategia accompagnata dalla triplice dittologia in clausola (ai vv. 6, 9 e 10). Il testo presenta ripetute anastrofi, iperbati e pronunciate inarcature (vv. 1-2, 4-5, 11-12, 16-17).

La ballata non è databile.

Lasso, che giova il sospirar cotanto
o cercar gioie ond'io scemi 'l tormento
s'ogni opra in van per consolarmi tento?

Non val pianto o sospir che 'l dolor mova
dal cor, se la ragion ben si comprende, 5
punto a scemar di mia pena aspra e nova
che sì profondo mal l'anima offende,
che nulla il sospirar pace le rende;
[c. 49*v*] anzi più nel versar pianto e lamento
rimembrando il mio mal pena e duol sento. 10

Così l'anima afflitta altro diletto
gustar non può di quella vista priva,
che fu de' miei desiri unico obbietto
e tanto è più d'ogni altra gioia schiva,
quanto null'altro al suo ben primo arriva. 15
Quinci anco il duol prendendo alto argomento
sorge come onda ove rinforza il vento.

Ballata mezzana di due strofe a schema XYY ABABBYY; X (*–anto*) e Y (*–ento*) sono in consonanza e parziale assonanza; nella I strofa B (*–ende*) e Y (*–ento*) sono in parziale consonanza e condividono la tonica in *–e*; inclusiva la rima "comprende": "rende" (5, 8); nella II strofa A (*–etto*) e Y (*–ento*) sono in assonanza e parziale consonanza; ricca la rima "priva": "arriva" (12, 15). Si noti che la rima A (*–ova*) della I strofa è in consonanza con la rima B (*–iva*) della II strofa. Si segnala la presenza di un'infrazione metrica, avendo la seconda strofa uno schema di rime e di alternananza di endecasillabo e settenario diverso da quello della prima. PAGNOTTA 1995 (n. 115) conta 97 occorrenze occorrenze dello schema, tra cui vale ricordare soprattutto Cino *Rime* 56 (3 stanze) e *Rvf* 55 (2 stanze). Lo schema è attestato anche in Dante, Cavalcanti, Sacchetti e Boccaccio.

1-3. ■ LASSO: in apertura di componimento anche son. 40, 1 «*Lasso,* ch'ardendo io corro a l'ore estreme»; son. 73, 1 «*Lasso,* ben so quanto in sfogar l'oltraggio»; canz. 178, 1 «*Lasso,* chi fia che più d'amar m'invoglie». Vale la pena ricordare la ballata di Cino da Pistoia *Lasso! Che amando la mia vita more* (*Rime* 56), di eguale profilo metrico e identico *incipit.* ■ CHE GIOVA: simile cfr. ball. 180, 1-2 «*Che giova* il lagrimar? *Che giova* il duolo / dove non ha rimedio il suo *tormento* (: lamento)?».
4-10. ■ SOSPIR: già *sospirar* (v. 1); per la coppia sostantivale cfr. son. 162, 13 «se non t'annoia pur *pianto o sospiri*» e B. Tasso *Amori* I 14, 11. ■ PUNTO: 'nient'affatto'. ■ SCEMAR: da ricondurre a *scemi* (v. 2). ■ PENA ASPRA E NOVA: cfr. son. 51, 7-8 «che m'è soave il *sospirar* [= v. 8] e *'l pianto* [= v. 9], / e per voi lieve ogn'*aspra pena e* ria»; per simili accostamenti cfr. Bembo *Rime* 5, 5 «riso, ch'acqueta ogni *aspra pena e* dura». ■ PROFONDO MAL: con eguale significato cfr. *Rvf* 342, 4 «pensando a la sua piaga *aspra* [= v. 6] et *profonda*». ■ PIANTO E LAMENTO: per la coppia e la medesima espressione cfr. anche son. 21, 14 «frenate omai le lagrime e 'l *lamento*»; son. 165, 1 «A che tanto versar *pianto e lamenti*»; già in *Rvf* 132, 5 (: sento); Stampa *Rime* 69, 5 e 198, 20. ■ MIO MAL: da ricondurre al «profondo mal» (v. 7).
11-17. ■ ANIMA AFFLITTA: per l'espressione cfr. Della Casa *Rime* 47, 107 «…a *l'alma afflitta* sento». ■ ONDA…VENTO: è efficace e originale l'immagine del dolore associato ad un'onda sollevata dal vento che si abbatte contro l'io; per la sola vicinanza di termini cfr. *Rvf* 67, 2.

102. [c. 49*v*]

La ballata dà espressione allo sconvolgimento amoroso del poeta innamorato: nella prima strofa l'autore ringrazia l'atteggiamento spietato della donna perché lo costringe a manifestare

ancora di più il proprio amore; nella seconda, invece, esprime la vana speranza di poter essere un giorno ricambiato nel sentimento. Il tema tradizionale è simile, nei toni, a TRISSINO *Rime* 24, con cui condivide anche il profilo metrico. Dalla ripresa discendono le due parole chiave del componimento: *amor* (vv. 3, 8, 11 e 13) e *voglio* (vv. 3, 5 e 12).
La ballata non è databile.

NOTA ECDOTICA: il componimento presenta una costruzione metrica anomala in quanto le due strofe non sono fra loro simmetriche né per profilo metrico-rimico né per numero di versi (1°: AbAbCcYY; 2° AbCAbCcYY). Entrambi gli schemi sono di per sé legittimi e ampiamente attestati. L'innovazione risiede proprio nella combinazione delle due possibilità in un componimento unico, che fa della eteronimia la sua cifra distintiva. Condivido il suggerimento di Galavotti di ammettere la caduta dell'ultimo verso della prima mutazione e di emendare la ballata integrandola con un endecasillabo rimante in *-azio*, per ottenere così un regolare xYY Ab[C]AbCcYY, già attestato in TRISSINO *Rime* 24 (per questo cfr. GALAVOTTI 2018, p. 340).

Poscia ch'io pur vi veggio,
donna ostinata e di sì duro orgoglio,
con voi de l'amor mio patteggiar voglio.

Seguite pur come 'l piacer v'inspira,
strana voglia e severa, 5
che 'n ciò poco ne prendo oltraggio od ira;
anzi, quanto più fera
talor vi scopro in parte Amor ringrazio,
ché può con grave strazio
meglio mostrar di quanto ardor m'invoglio, 10
se nulla per dolor d'amar mi toglio.

Ma ben vorrei, senza recarvi offesa,
send'io d'amar sì vago,
che 'n mercé del desio, che m'innamora,
lasciaste in me quella speranza appresa 15
ond'io d'arder m'appago;
se ben credeste d'ingannarla ancora,
che via più m'addolora,
[c. 50*r*] il tormi lei, quand'io pregar più soglio,
che sperar grazia in van del mio cordoglio. 20

Ballata mezzana di due strofe a schema irregolare xYY Ab[C] AbC cYY; AbC AbC cYY; nella I strofa A (*–ira*) e B (*–era*) sono in consonanza; inclusiva la rima "inspira": "ira" (4, 6); ricca la rima "ringrazio": "strazio" (8, 9); nella II strofa B (*–ago*) e C (*–aro*) invertono le vocali; C e Y (*–oglio*) condividono la vocale tonica. Lo schema è registrato in PAGNOTTA 1995 (n. 223), ma con testi solo di anonimi. Con mutazioni AbC AbC è lo schema di TRISSINO *Rime* 24. Lo schema è simile a MOLIN *Rime* 107.

1-3. ■ DURO ORGOGLIO: tradizionale nell'immaginario della donna-pietra; simile cfr. son. 57, 5 «e se l'intenso tuo *gelato orgoglio*»; capit. 130, 22-23 «Cadran le mie speranze al *duro* affetto / *del* vostro *orgoglio*…»; per il sintagma cfr. *Rvf* 235, 8 «da le percosse del suo *duro orgoglio* (: voglio)»; Bembo *Rime* 59, 5 «Ma 'l vostro *duro orgoglio*…»; per l'accostamento di termini cfr. B. Tasso *Amori* V 54, 8 «*Donna*, ogni *dura* et *ostinata* mente». ■ PATTEGGIAR: per l'attestazione del termine in contesto amoroso cfr. *Rvf* 264, 126 e Stampa *Rime* 283, 2.
4-11. ■ STRANA…SEVERA: per uguale sintagma cfr. canzonetta 99, 3 «vostra *voglia severa*». ■ OLTRAGGIO OD IRA: cfr. B. Tasso *Amori* V 27, 13 «che de la povertà *l'ira e l'oltraggio*». ■ AMOR RINGRAZIO: anche in *Rvf* 105, 59 «ond'io *ringratio Amore*». ■ GRAVE STRAZIO: cfr. canz. 86, 17 «*grave* il mio *strazio* ignudo».

103. [c. 50*r*]

La ballata è scandita in due momenti. La ripresa ospita l'interrogativo del poeta ossia per quale ragione l'amata, ostile ad Amore, si serva impropriamente delle sue armi per fare vittime. La strofa ne raccoglie le possibili risposte: la donna gode di privilegi straordinari in quanto favorita da Cupido oppure potrebbe averle colpevolmente rubate. A prescindere dalla verità, il poeta non trascura di rimproverarle la crudeltà di averlo fatto innamorare con la sua smisurata bellezza. Dalla ripresa si osserva la discesa dei termini-chiave: *d'amor* (poi v. 16), *armi* (poi v. 12) e *facella* (poi v. 5). La connessione tra ritornello e volta è enfatizzata dalla riproposizione del possessivo *su** (vv. 4-5). La strofa è costruita su una triplice ipotetica, in posizione prima isometrica ai vv. 5 e 9, e poi posizione variata al v. 13.
La ballata non è databile.

Donna d'amor nemica e cruda e bella,
come l'armi d'Amor oprate in noi,
sendoli adversa voi?
Perch'oprar il suo stral? La sua facella?

S'egli a voi l'arco e le sue faci diede, 5
ch'a favor d'ambo duo poi gli spendeste,
più cortese potreste
di lui parlar ch'a tanto onor vi elesse.
Se gli involaste pur, come alcun crede,
oltra ch'è furto e vien ch'infame reste, 10
biasmar non lo dovreste,
trattando a vostro pro l'arme sue stesse.
Ma se da le vaghezze in voi sì espresse,
scocca sol l'arco e in noi s'accende l'esca,
empia beltà con poco onor ne invesca, 15
ch'altri innamori e sia d'amor rubella.

Ballata mezzana monostrofica a schema XYyY + ABbC ABbCC DDX; A (*–ede*), B (*–este*) e C (*–esse*) sono in assonanza; D (*–esca*) e Y (*–ella*) sono in assonanza; A, B, C, D e Y condividono la tonica in *–e*; B, C e D sono in parziale consonanza; inclusive le rime "bella": "rubella" (1, 16), "reste": "dovreste" (10, 11) e "esca": "invesca" (14, 15). Lo schema è registrato in PAGNOTTA 1995 (n. 173); il profilo metrico è molto simile a TRISSINO *Rime* 19 (YxYX ABbC ABbC CdDX), ma andrà avvicinato anche a *Rvf* 149 (X[x]YyX AbbCAbbC CDdX) e TRISSINO *Rime* 40 (XYyX AbbC AbbC CDdX).

1-3. ■ NEMICA E CRUDA: per i connotati tipici della tradizione erotica petrosa cfr. già Bembo *Rime* 33, 1-2 «La mia fatal *nemica* è *bella e cruda* /…ma *cruda e bella* (: *d'amor rubella*)». ■ IN NOI: nei confronti del poeta, che fa qui uso del plurale *maiestatis* oppure la donna ha conquistato molti uomini. ■ SENDOLI…VOI?: il poeta chiede per quale motivo la donna si serve delle armi di Cupido, se è nemica di Cupido stesso. ■ SENDOLI…SUA FACELLA: ripettuta allitterazione della sibilante *-s*. ■ STRAL…FACELLA: per l'elenco delle tipiche armi di Amore cfr. anche canz. 88, 46-47 «Tendi *amor l'arco* a pieno, / che tuo *strale* o *facella* (: bella)».
4-11. ■ FACI: ant. e poet. per 'lumi, fiaccole'; per l'uso in Molin cfr. son. 6, 12. Per l'accostamento di termini cfr. Stampa *Rime* 186, 6 «*ch'arco* e saette e *faci* e teme e speni». ■ CORTESE: con valore avverbiale. ■ INVOLASTE: 'rubaste'. ■ A VOSTRO PRO: 'a vostro vantaggio'; simile cfr. son. 46, 5 «Parlo *a tuo pro*…».
12-16. ■ ACCENDE L'ESCA: per l'espressione cfr. *Rvf* 271, 7. ■ CON POCO ONOR: essendo una trappola; per uguale situazione cfr. son. 10, 11 «senza sua gioia e *con* tuo *poco onore*». ■ INVESCA: per l'uso cfr. anche son. 70, 9 «Da tale error, ch'i cor semplici *invesca*» e son. 203, 12 «e s'uom pur cade al

suo *invescato* laccio». ■ D'AMOR RUBELLA: per l'epressione, sempre in clausola, cfr. son. 65, 3 «d'un pronto, l'altra *del suo amor rubella*»; son. 70, 8 «più siate al suo, ch'ad altro *amor rubella*» e ball. 93, 36 «*D'amor* schiva e *rubella*».

104. [c. 50*r*]

La ballata consiste in un'invettiva non tanto contro Amore ma contro sé stesso, perché pur essendo consapevole degli inganni di Cupido il poeta è recidivo nel ripetere (e accettare) gli stessi errori. Significativamente si noti la circolarità del testo che inizia e termina con una simile ammissione di consapevolezza e incapacità di ammenda. L'intero componimento è dominato da un lessico dell'inganno: *frodi* (v. 2), *inganni* (vv. 3 e 12), *false lusinghe* (v. 4), *lacci* (v. 5). Dalla ripresa discendono i due termini-chiave del testo: *error* (vv. 3 e 19 – con *variatio* nella disposizione degli elementi) e *inganni* (vv. 3 e 12). La ballata presenta un'abbondante concentrazione di pronomi personali, che hanno l'effetto di rimarcare la prospettiva soggettiva del testo. Infine, si segnala la vicinanza a BEMBO *Rime* 83, con cui la ballata di Molin condivide il tema amoroso, il profilo metrico e la rima *-endo*. Sia Molin che Bembo risentono metricamente dell'antecedente di *Rvf* 59, da cui Molin si discosta però leggermente (XYy AbAbByY).
La ballata non è databile.

Amor, quantunque io mi sia tardi accorto,
le tue frodi comprendo
ma più il mio error ch'i tuo' inganni riprendo.

Tu con false lusinghe mi scorgesti
ai lacci, ond'io fui colto, 5
e di pari al desio la speme ergesti
col favor del bel volto.
Or veggio per molt'atti manifesti
[c. 50*v*] suo cor da quel di pria cangiato molto,
tal ch'io certo mi rendo, 10
ch'in van mercé de le mie fiamme attendo.

Questo e molt'altri ancor furo gli inganni,
per ch'io di te mi doglio
ma di me più, ch'io scorgo i miei gran danni,
né dal su'amor mi scioglio. 15
Ahi, quanto un vezzo può fermo con gli anni,
ché del primo piacer tanto m'invoglio,
dubbia speme seguendo,
ché l'error mio conosco e non l'amendo!

Ballata mezzana di due strofe a schema XyY Ab Ab AByY; nella ripresa ricca la rima "comprendo": "riprendo" (2, 3); nella I strofa A (*–esti*) e Y (*–endo*) condividono la tonica in *–e*; ricca la rima "scorgesti": "ergesti" (4, 6); nella II strofa inclusiva la rima "danni": "anni" (14, 16). Si noti che la volta è diversa dalla ripresa.

1-3. ■ AMOR…ACCORTO: per simile costruzione cfr. *Rvf* 55, 13 «*Amor*, avegna *mi sia tardi accorto*». ■ QUANTUNQUE: 'per quanto'; in *incipit* di componimento anche in *Rvf* 218, 1 «Tu *quantunque* leggiadre donne et belle», 248, 1 «Chi vuol veder *quantunque* po' Natura». ■ FRODI: riferito agli inganni d'amore;

per uguale riferimento cfr. son. 5, 5 e son. 70, 10; già in *Rvf* 253, 7 e 355, 4. ■ MIO ERROR: di matrice petrarchesca, si riferisce al sentimento amoroso; già così in son. 31, 13 e son. 67, 5.
4-11. ■ TU: Cupido. ■ FALSE LUSINGHE: le «frodi» del v. 2. ■ MI SCORGESTI: lett. 'accompagnasti'; con lo stesso significato cfr. *Rvf* 316, 8. ■ LACCI: per un sonetto interamente dedicato al motivo delle catene d'amore in Molin si veda il son. 8. ■ SPEME: di essere ricambiato nel sentimento.
12-15. ■ QUESTO: ovvero l'illusione di poter essere ricambiato nel sentimento, descritta al v. 11. ■ GRAN DANNI: per il sintagma cfr. son. 5, 9 «lasso e pur veggio il mio *gran danno* espresso» e son. 16, 13 «or loda la cagion del suo *gran danno*»; già in Bembo *Rime* 29, 5; 115, 13; 143, 9 e 159, 6 e B. Tasso *Amori* V 156, 12. ■ MI SCIOGLIO: 'mi libero'; simile a son. 22, 9 «Ché, s'altri *scioglie il laccio*, ove sì stretto» e canzonetta 98, 3-4 «che da quei cari nodi / *scioglier* non mi credea tardi o per tempo».
16-19. ■ VEZZO: valido qui sia nell'accezione di 'vizio' sia di 'abitudine'; il termine è attestato anche in *Rvf* 122, 6 e Bembo *Rime* 55, 26. ■ PUÒ FERMO: forse 'può rimanere invariato', si deve ammettere un verbo sottinteso. ■ DUBBIA SPEME: da ricondurre a «e di pari al desio la *speme* ergesti» (v. 6).

105. [c. 50*v*]

Il componimento consiste in una riflessione sul sentimento d'amore, instabile e contradditorio. Di frontre all'ardore dell'innamorato la donna si sdegna (I strofa), mentre alla vista della sua sofferenza mostra pietà (II strofa). Per quanto semanticamente rovesciato, il legame tra le due stanze è confermato dal comune attacco anaforico: *Quand'io* (vv. 1 e 5), seguito da *ond'io* (vv. 4 e 8, in isometria). Si segnala l'intensivo uso di possessivi (vv. 6-7, 9-10, 12-13) e di catene allitteranti.
La canzonetta non è databile.

Quand'io mi rappresento
lieto dinanzi a voi, mentre io vi miro,
par che troppo ardimento
di me vi sdegni, ond'io piango e sospiro. 4

Quand'io per ciò mi doglio
di vostra crudeltà, del vostro torto,
scopro del mio cordoglio
in voi pietate, ond'io prendo conforto. 8

Quinci dal mio ben nasce
temenza e dal mio mal più pronta voglia,
e l'una e l'altra pasce
mia vita, e al piacer pari è la doglia. 12

Che può per sua salute
far chi molto ama, in stato vario tanto,
fuor che mostrar virtute
di saldo amor tra l'allegrezza e 'l pianto? 16

Canzonetta di 4 strofe di 4 versi a schema aBaB; nella II strofa A (*–oglio*) e B (*–orto*) sono in assonanza ed è inclusiva la rima "doglio": "cordoglio" (5, 7). Si noti la vicinanza tra "doglio": "doglia" (5, 12).

1-4. ■ QUAND'IO: poi identico in attacco di secondo strofa; in *incipit* di componimento cfr. ball. 107, 1 «*Quand'io* talor mi doglio». ■ PIANGO E SOSPIRO: per la coppia verbale cfr. B. Tasso *Amori* I 18,

12 «*piango, sospiro*, e mi lamento invano»; III 7, 8 «ben degn'è se per te *piango e sospiro* (: miro)» e V 182, 2 «*piango e sospiro* ognor, pallida luce».
5-8. ■ CORDOGLIO: simile in son. 57, 4 «non segna in te *pietà del mio cordoglio*» e B. Tasso *Amori* V 26, 7 «né truovo uom, ch'*a pietà del mio cordoglio* (: doglio)».
9-12. ■ TEMENZA: 'timore'; per l'uso del termine cfr. son. 38, 14; canz. 154, 39 e canz. 195, 116; cfr. *Rvf* 71, 27; 147, 11 e 264, 16; B. Tasso *Amori* V 80, 6 e V 162, 10.
13-16. ■ STATO VARIO TANTO: ad esprimere la condizione di oscillazione amorosa tra felicità e dolore, tema centrale del componimento. ■ SALDO AMOR: per il sintagma cfr. madr. 111, 2-3 «*varia il mio stato amando* [= v. 14]; et pur si trova / *saldo*, e nel cor tenace» e madr. 112, 3 «*saldo amor* sol mi tiene». ■ ALLEGREZZA…PIANTO: per la vicinanza di termini cfr. *Rvf* 102, 3-4 e 366, 36; Bembo *Rime* 34, 10-11.

106. [c. 51*r*]

Il madrigale è dedicato al comune *topos* degli effetti straordinari dello sguardo dell'amata, qui descritta come un nuovo sole, capace di far sbocciare i fiori a lei circostanti. Il componimento, quasi circolare nell'immagine di apertura e chiusura, presenta un alto tasso di ripetitività: sono numerose le allitterazioni e le scie foniche; è presente una quasi omogenità rimica; così come non mancano continui recuperi lessicali interni e anaforici (ad esempio ai vv. 1-2). Il paragone tra la donna e il sole affonda le radici nella tradizione latina (OVIDIO *Her.* XVIII 71-73), per quanto sia destinato a diventare una delle metafore petrarchiste più comuni.
Il madrigale non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: PORDENON 1578, p. 13; SORIANO 1581, p. 19; DI MONTE 1581b, p. 18; BASSANO 1585, p. 10; BIFFI 1598, p. 20 e RUFFOLO 1598, p. 10.

Questi gigli novelli e queste rose
e questi vaghi fiori
ch'aprono in queste valli al Sol ascose
tutti sono favori
e grazie sol de le luci amorose, 5
ché può madonna, ove non passa il Sole,
far col guardo fiorir rose e vïole.

---

1 e queste rose] *om.* BASSANO 1585
2 questi] tanti SORIANO 1581 queste RUFFOLO 1598
4 tutti sono favori] scopre e rinverde col suo vago aspetto SORIANO 1581
Laura rinverde col suo vag'aspetto BIFFI 1598
5 et gratie sol de le luci amorose] et qui prende diletto l'amata mia Licori SORIANO 1581 e qui prende diletto BIFFI 1598
6 che può madonna ove] che sola po' dove SORIANO 1581 che sola può dove BIFFI 1598

Madrigale di 7 vv. a schema AbAbACC; A (-*ose*) e C (-*ole*) sono in perfetta assonanza; B (-*ori*) condivide con A e B la tonica in –*o*; inclusiva la rima "rose": "amorose".

1-7. ■ GIGLI…ROSE: la combinazione floreale, di consueta tradizione letteraria, vede un'attestazione in apertura di componimento in Dante da Maiano sonetto *Rosa e giglio e fiore aloroso* (*Giuntina* 1527 VII 6, c. 73*v*); per uguale accostamento floreale cfr. Molin son. 83, 12 «quando mancano i *gigli* e le *viole* [= v. 7]»; si ricordino anche Bembo *Stanze* 49, 3 «…qual *rosa* o *giglio*»; poi anche in Magno *Rime* 37, 1-2 «Tra l'altre donne, qual purpurea *rosa* / tra bianchi *gigli* e pallide *viole*» e Magno *Rime* 56, 1-2 «Puro e candido latte o vaghe *rose* / a *gigli* miste è 'l vostro viso e 'l petto». ■ QUESTI…QUESTE: si noti la ridondanza del dimostrativo, riproposto ai vv. 1 (due volte), 2 e 3. ■ VAGHI FIOR: per il sintagma cfr. canz. 152, 75. ■ APRONO: 'si schiudono', si deve ammettere un riflessivo sottinteso. ■ FAVORI: nel significato di 'privilegi'. ■ SOL: poi anche con valore avverbiale «sol» (v. 5) e di nuovo sostantivale «sole» (v. 6). ■

LUCI AMOROSE: gli occhi, ma più in generale la presenza luminosa della donna. ■ OVE NON PASSA IL SOLE: l'ombra di contrasto è anticipata al v. 3 («valli al Sol ascose»). ■ FIORIR ROSE E VÏOLE: per la combinazione floreale già son. 64, 9 «Vieni e n'avrai di *rose* e di *vïole*» e rimandi.

107. [c. 51*r*]

Il testo affronta il tema tradizionale delle oscillazioni emotive vissute per amore. La ballata presenta uno schema simile a *Rvf* 324, con cui condivide anche il motivo portante e alcune riprese lessicali, segnalate nel commento. Si noti l'effetto di raccordo interstrofico tra il ritornello e la stanza: *dir m*'acqueta (v. 3) – *mi parla* (v. 4).
La ballata non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: GABRIELI 1574, p. 25 (oggi GABRIELI *Madrigali a sei voci* n. 16, pp. 203-212); DI MONTE 1581b, p. 5 e GABRIELI 1587, p. 26.

Quand'io talor mi doglio,
Amor riprende la mia lingua audace,
poi col suo dir m'acqueta e rende pace.

Egli di voi mi parla, e argomenta
de la vostra bellezza, 5
il guiderdon ch'al mio gioir s'avanza,
e me ne dà di ciò ferma speranza,
ond'io prendo vaghezza,
e fo come fanciul che si lamenta
ma s'altri gli appresenta 10
bel frutto o fior perch'ei non pianga, tace;
e tempro il duol che sospirar mi face.

---

5 da] de GABRIELI 1587
6 guiderdon] guidardon GABRIELI 1574 GABRIELI 1587
8 prendo] rendo GABRIELI 1587
10 gli appresenta] l'appresenta DI MONTE 1581b

Ballata mezzana a schema xYY AbC CbA aYY; A (-*enta*) e B (-*ezza*) sono in assonanza; C (-*anza*) e Y (-*ace*) condividono la tonica in -*a*; ricca la rima "argomenta": "lamenta" (4, 9). Lo schema ricorda *Rvf* 324 (xYY AbCBaCcYY, 1 stanza), Boccaccio (xYY ABcCBaaYY, 6 stanze). Le mutazioni non sono attestate in Petrarca ma figurano in Cino da Pistoia, *Io non domando, Amore* (*Rime dubbie* XVI, 2 stanze), attribuita a Dante nella *Giuntina* del 1527.

1-3. ■ MI DOGLIO: simile in *Rvf* 324, 5 (: doglia: voglia). ■ RIPRENDE: 'rimprovera'. ■ AMOR: un simile dialogo con Amore è centrale anche in *Rvf* 324. ■ LINGUA AUDACE: a causa del malcontento per il sentimento amoroso; il sintagma in punta di verso si attesta anche in capit. 130, 29 «e fassi col martir *la lingua audace*».
4-12. ■ EGLI: il poeta immagina che Amore lo consoli ricordandogli la bellezza della donna. ■ GUIDERDON: 'premio, ricompensa'; per l'uso del termine cfr. ball. 92, 5 «Tu dunque in *guiderdon* di tanta fede» e capit. 129, 16 «più nobil *guiderdon* per voi cercate»; Bembo *Rime* 34, 14; 38, 12 e 144, 3 e Stampa *Rime* 20, 13. Il termine è presente anche in *Rvf* 324, 2. ■ PRENDO VAGHEZZA: 'mi calmo, divento contento', corrispettivo del v. 3. ■ COME FANCIUL: una similitudine tra l'io innamorato e un bambino è proposta anche nel madr. 126. ■ BEL FRUTTO O FIOR: per la coppia sostantivale con disgiuntiva in Molin cfr. son. 138, 5 «Non tanti *frutti, o fior* man pronta coglie» e son. 190, 2 «valle mortal, né mai *fior* colsi *o frutto*».

108. [c. 51*r*]

Il madrigale consiste in una sommessa esortazione alla propria anima a non esternare il dolore amoroso attraverso il pianto e i tradizionali sospiri infelici. Non solo simili sfoghi sono incapaci di risolvere la situazione, ma il poeta crede sarebbe più nobile morire. Lo sfiancamento dell'io pare trovare corrispettivo nella scelta testuale di soli settenari. Prosodicamente, invece, l'andamento ritmico tradisce la concitazione sottesa: 5 settenari su 9 presentano un solo *ictus* (escluso l'obbligatorio sulla sesta), scelta che conferisce una lettura agitata al testo. Jacopo Galavotti rileva la presenza di «una fronte di sei versi sintatticamente unita e un secondo movimento-sirma di tre, che riprende una rima (*-ente*) della fronte e si chiude con un distico baciato» (cit. da GALAVOTTI 2018, p. 353).
Il madrigale non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: ms. SANT Hs 2430 IV.3 (Nr. 17) della Santini-Bibliothek di Münster, c. 3*r*; DI MONTE 1581b, p. 10 e GABRIELI 1580, p. 18 (oggi DE SANTIS 2001 n. XVII [103], p. 83)e GABRIELI 1586, p. 18.
BIBLIOGRAFIA: GALAVOTTI 2018, p. 353.

Che piangi, alma, e sospiri
se per mostrar gran duolo,
o sollevar la mente
da' profondi martiri,
non vagliano i sospiri 5
né basta il pianto solo?
Moriamo arditamente,
[c. 51*v*] ché chi si lagna e more
scopre e lascia il dolore.

Madrigale di 9 settenari di schema abcaacbdd; A (*–iri*) e D (*–ore*) sono in consonanza; B (*–olo*) e D condividono la vocale tonica *–o*; equivoca la rima "sospiri": "sospiri" (1, 4); inclusiva la rima "mente": "arditamente" (3, 6). Si tratta di un «madrigale a canzone», per la riconoscibilità della *combinatio* finale (per la categoria cfr. HARRÁN 1988, p. 115).

1-9. ■ PIANGI…SOSPIRI: per il pianto dell'anima cfr. Molin ball. 116, 8 «che quando *l'alma* più *sospira* o geme». Si noti che il pianto è riproposto al v. 5, così come i *sospiri* al v. 4: l'ordine di apparizione degli elementi appare, dunque, invertito in termini chiastici. ■ GRAN DUOLO: da ricondurre al *dolore* del v. 9. ■ VAGLIANO: da lat. *valliare*, nel significato di 'valere'. ■ MORIAMO: da ricondurre a *more* (v. 8). ■ SI LAGNA E MORE: per la vicinanza di termini cfr. son. 69, 6 «*si lagna* e *scopre* [= v. 8] egual mia vita angosciosa». ■ SCOPRE: 'manifesta, palesa'. ■ LASCIA: forse 'abbandona, rinuncia al'.

109. [c. 51*v*]

La ballata sviluppa un motivo tradizionale nella letteratura madrigalesca di fine Cinquecento ossia la dolcezza del bacio della donna amata, qui «sospirato e caro» (v. 3). Esso è capace di sprigionare un tale piacere nell'innamorato da fargli dimenticare l'amarezza tradizionalmente propri del sentimento amoroso. L'eccitazione e la gioiosa vertigine che ne conseguono sono protagoniste anche del son. 50, dedicato alla passione amorosa. Dalla ripresa della ballata scendono le parole-chiave del testo: *Amor* (vv. 1 e 6); *dolcezza* (v. 1; poi *addolcisce*, v. 12) e *gioir* (v. 2; poi *gioie*, v. 7). Il componimento è molto simile, per toni e argomento, alla ballata *Tra bianche perle, e bei rubini ardenti* di Pietro Gradenigo (P. GRADENIGO *Rime*, c. 50*v*). Segnalo l'identico *incipit* di un madrigale musicale di Jhan Gero, pubblicato presso l'editore veneziano Gardano nel 1556 (p. 20): «*Amor quanta dolcezza* / Piacer piant'e dolcezza / Opro tirando me nel suo bel laccio / Et di tormento impaccio et di torment'impaccio / Ne egli mi vuol trar co'l desio ne

co'l desio / Anzi bramo per dio nell'amoroso foco / prender il mio piacer sollazz'e gioco / Accio se'l mio bel sol brama ch'io mora / per lui morendo del morir v'honora / per lui morendo del morir v'honora».

TRADIZIONE MUSICALE: DALLA CASA 1574, p. 7.
BIBLIOGRAFIA: GALAVOTTI 2018, p. 337.

Amor, quanta dolcezza,
stilla dal tuo gioir quando è più raro,
gustai da un bacio sospirato e caro.

Più non avranno in me forza i martiri,
vinti da quel diletto 5
ch'onesto amor può dar senza sospetto
e, se le gioie adescano i desiri,
cresca se può l'affetto,
pur che ne segua in me l'usato effetto
ch'altra mercè non bramo a' miei sospiri. 10
Sì dirò poi, come in seguirti imparo,
ch'addolcisce 'l tuo mel l'assenzio amaro.

---

3 da un bacio] d'un bacio DALLA CASA 1574
6 sospetto] sospeito DALLA CASA 1574

Ballata mezzana monostrofica di schema xYY + AbB AbB AYY; A (*–iri*) e Y (*–aro*) sono in consonanza; paronomastica la rima "affetto": "effetto" (8, 9). Per la sequenza metrica "martiri": "desiri": "sospiri" cfr. *Rvf* 12 (9, 12, 14) e 131 (2, 3, 7), per la sequenza rimica "diletto": "sospetto": "affetto": "effetto" si veda anche MOLIN *Rime* 14 (2, 3, 6, 7). Galavotti suggerisce una memoria di CINO DA PISTOIA *Rime* 2 (XyX AbBBaAAxX, 3 stanze) in GALAVOTTI 2018, p. 337.

1-3. ■ AMOR, QUANTA DOLCEZZA: simile B. Tasso *Amori* II 27, 97 «scorgo *quanta dolcezza Amor* comparte»; poi «addolcisce» (v. 12). ■ GUSTAI: sottinteso ancora 'quanta dolcezza'. ■ BACIO: per il motivo del bacio in poesia rimando alle considerazioni proposte in cap. V. 1. 4 *Scorci sensuali*, pp. 151-155. ■ SOSPIRATO: poi al v. 10 «miei sospiri».
4-8. ■ MARTIRI: dovuti alle pene d'amore; sempre in contesto amoroso cfr. son. 17, 5-6 e son. 60, 1 «Soffri, cor doloroso, e i *martiri* tuoi». ■ DA QUEL DILETTO: ovvero 'il bacio'. ■ ONESTO AMORE: per l'espressione cfr. canz. 178, 43 «seco attendean *d'onesto amor* gioire»; già in *Rvf* 334, 1 e B. Tasso *Amori* V 159, 4. ■ SENZA SOSPETTO: per immagine simile anche in son. 14, 2 «più d'amor dolce ove *non* sia *sospetto*» e son. 33, 3 «come pasce animal *for di sospetto*». Per l'espressione 'senza sospetto' cfr. *Inf.* V, 129; *Rvf* 3, 7; 8, 7; 120, 7; Bembo *Rime* 52, 9. ■ ADESCANO I DESIRI: 'attirano i desideri'; cfr. Stampa *Rime* 23, 12 «poi ch'hanno *adescato* i miei *desiri* (: martiri)».
9-12. ■ USATO: 'solito, abituale'. ■ ADDOLCISCE: si noti la circolarità con *dolcezza* (v. 1). ■ 'L TUO MIEL: la 'dolcezza delle labbra dell'amata'. ■ ASSENZIO AMARO: tradizionalmente assunto come simbolo dell'amarezza. Il motivo affonda le radici nella letteratura classica, come nei casi di Lucrezio *De Rerum Natura* I 921-957 e, in contesto amoroso, da Plauto *Cas.* 223 «fel, quod *amarum* est, id *mel* faciet [amor]». La metafora è poi condivisa da *Rvf* 215, 14 «e 'l *mel amaro*, et *addolcir assentio*»; *TC* III, 187 «di che s'ha il mel temprato con *l'assenzio*» e *TM* II, 45 «parer la morte *amara* più ch'*assenzio*»; Stampa *Rime* 68, 33 «ch'*amaro assenzio*…». ■ ADDOLSCISCE…AMARO: si noti la disposizione chiastica degli elementi *addolcisce – mel – assenzio – amaro*.

110. [c. 51*v*]

La ballata sviluppa il tema della gelosia, di ampia fortuna letteraria nel corso del XVI secolo. Il sentimento, a cui Molin si rivolge in apostrofe, è associato ad un mostro «strano e superbo» (v. 5), capace di logorare il poeta e avvelenarne l'esistenza. Per quanto esile e breve, il testo si connota per una rimarchevole concentrazione di difficoltà formali: oltre al lessico della sofferenza (vv. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), non mancano rime consonantiche marcate, rime equivoche, e una diffusa *asperitas* fonica (a vantaggio della vocale *-u* e nessi consonantici). Per le sue vicinanze tematiche e formali, il testo deve essere messo in relazione con il madrigale *Quando nel cor m'entrasti* (n. 122). Per un approfondimento sul motivo della gelosia nella poesia di Molin cfr. cap. v. 1. 2 *Per una lirica della gelosia*, pp. 132-142.
La ballata non è databile.

NOTA METRICA: la stanza non è chiaramente divisibile.
TRADIZIONE MUSICALE: DI MONTE 1580b, p. 19.

Ahi, chi m'ancide l'alma
con sì pungente cura
d'amorosa paura?

O fera gelosia,
strano e superbo mostro, 5
tu col tuo acuto rostro
m'impiaghi e di veleno
spargi la vita mia
sì ch'ella ne vien meno,
misero, e nulla il cura 10
chi la può far sicura.

---

9 sì, ch'ella ne vien meno] *om.* DI MONTE 1580B

Ballata mezzana monostrofica di soli settenari, monoperiodali, a schema xyy abbcacyy; equivoca la rima "cura": "cura" (3, 10) ed inclusiva la rima "cura": "sicura" (10, 11).

1-3. ■ AHI,…: per il medesimo attacco cfr. son. 39, 1 «*Ahi* crudo Amore, a che disperdi al vento»; son. 59, 1 «*Ahi* memoria crudel, come m'ancidi»; canz. 88, 1 «*Ahi* ch'io son giunto a passo» e canz. 142, 1 «*Ahi* come pronta e leve». ■ PUNGENTE: in contesto leggermente differente cfr. son. 42, 2. ■ D'AMOROSA PAURA: 'la gelosia'; per il sintagma cfr. *Rvf* 335, 2 «*ch'amorosa paura* il cor m'assalse».
4-11. ■ O FERA GELOSIA: uguale in madr. 122, 2 «o fera *gelosia* (: mia)». ■ MOSTRO: sempre riferito alla gelosia nel son. di P. Gradenigo *O di pace nemica, empia, et acerba*, 10 «di timor figlia, fiero horribil *mostro*» (P. Gradenigo *Rime*, cc. 24*v*-25*r*). ■ ROSTRO: 'becco'; *hapax* in Molin; riferito alla gelosia anche in Tansillo *Rime* 105, 1-3 «Chi mai non vide quell'occhiuta ed orba / Furia, quel fiero abominevol *mostro*, / che con rapace e venenoso [= veleno, v. 7] *rostro*». ■ DI VELENO SPARGI: per la medesima immagine cfr. madr. 122, 5-7 «Tu strana invidia Arpia / *aspergi di veleno* / il ben nostro e la pace»; B. Tasso *Amori* IV 11, 1- 10 «Pallida *gelosia*, ch' a poco a poco, / … / Tu *col veleno tuo spargi* di sorte / ogni dolce d'amore e rendi amaro». ■ CHI LA…SICURA: riferito alla donna amata, che avrebbe il potere di salvare il poeta dai suoi tormenti ma non se ne preoccupa.

111. [c. 52*r*]

Il madrigale descrive la topica oscillazione emotiva intrinseca al sentimento amoroso. L'io è posto in uno stato di continua alternanza tra guerra e pace, tra dolore e piacere (si noti la coerente fluttuazione ai vv. 4-6). L'esperienza amorosa si fonda però su un paradosso insanabile: mentre la causa scatenante è stabile e irremovibile (il suo desiderio non muta, infatti, nel tempo), i suoi effetti sono instabili. La conclusione del madrigale respinge tale *fluctatio* a favore di un amore perfetto immaginato come stabile e alieno ai cambiamenti. Lo schema metrico è fondato su una perfetta alternanza di settenari e endecasillabi, la cui *varietas* è marcata dalla presenza di rime senza alcuna assonanza o consonanza reciproca. Inoltre, lo stato agitato dell'io pare avvertibile nella sintassi spesso turbata da anastrofi e iperbati e spesso compromessa da inarcature (vv. 1-2; 2-3; 7-8).
Il madrigale non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: DI MONTE 1581b, p. 6.
BIBLIOGRAFIA: GALAVOTTI 2019, p. 232.

Or guerra, or tregua, or pace:
varia il mio stato amando, e pur si trova
saldo e nel cor tenace
sempre un desir che mi consuma e giova
né più m'alletta o spiace, 5
per gioia o per dolor, ch'indi si mova:
così d'amor perfetto
specchio esser può chi mai non cangia affetto.

Madrigale di 8 versi a schema aBaBaBcC; paronomastica la rima "pace": "piace" (1, 5); ricca la rima "perfetto": "affetto" (7, 8).

1-8. ■ OR GUERRA…PACE: la *climax* decrescente tradisce la forte memoria di *Rvf* 105, 74 «*or pace, or guerra, or triegue*», ma anche *Rvf* 150, 1-2 «…avrem mai *pace*? / Avrem mai *tregua*? Od avrem *guerra* eterna?»; *Rvf* 316, 1-2 «Tempo era omai da trovar *pace* o *triegua* / di tanta *guerra*» e *TC* III 152 «e come sa far *pace, guerra e tregua*». La memoria del *tricolon* si ripropone anche in B. Tasso *Amori* I 59, 4 «e *pace* o *tregua* a così lunga *guerra*». ■ VARIA IL MIO STATO: le oscillazioni del sentimento amoroso, mosso tra dolore e gioia. ■ TENACE: simile cfr. son. 22, 1 «Adunque il nodo sì *tenace* e forte». Per lo stesso concetto cfr. Stampa *Rime* 74, 1-3; per la vicinanza di termini cfr. Stampa *Rime* 78, 11 «quel *cor tenace* e forte»; per la coppia aggettivale cfr. già Bembo *Rime* 28, 13 «…mio *tenace e saldo*» e 112, 1 «*Tenace e saldo*…!». ■ CONSUMA E GIOVA: ribadisce la condizione ossimorica dell'io innamorato; la dittologia verbale è seguita da altre due dittologie, di pari valore semantico: «m'alletta o spiace» (v. 5) e «per gioia o per dolor» (v. 6). ■ D'AMOR PERFETTO SPECCHIO: è ambiguo se perfetto è da riferirsi ad *amor* o, con vistosa inarcartura, a *specchio*; segnalo però Molin son. 175, 13 «E s'a gloria *d'amor perfetto* aspiri».

112. [c. 52*r*]

Il madrigale affronta la topica associazione tra Eros e Morte, laddove una vita senza l'amore della propria amata non merita di essere vissuta. Il testo è attraversato da un lessico mortuario e di sofferenza: *orgoglio* (v. 2); *sofferenza* (v. 4); *mora* (v. 4); *m'ancide il soffrir dure pene* (v. 5) e *perir* (v. 6).
Il madrigale non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: DI MONTE 1580b, p. 5.

Se mi toglie la spene
di mercé vostro orgoglio, e non m'accora
saldo Amor, sol mi tiene
e sofferenza e ciò fa ch'io non mora.
Ma, s'io pur vivo ancora, 5
né m'ancide il soffrir sì dure pene,
al fin perir convegno,
ché senza il vostro amor la vita sdegno.

---

2 di mercé vostro orgoglio et non m'accora] *om.* DI MONTE 1580b

Madrigale di 8 vv. a schema aBaBbAcC; A (*–ene*) e C (*–egno*) condividono la tonica in *–e*; inclusiva la rima "spene": "pene" (1, 5); ricca la rima "accora": "ancora" (2, 4). Si tratta di un «madrigale a canzone», per la riconoscibilità della *combinatio* finale (per la categoria cfr. HARRÁN 1988, p. 115).

1-7. ■ VOSTRO ORGOGLIO: con simile accezione negativa in Molin anche in son. 20, 1 «Se sospirando il *vostro* fero *orgoglio*»; son. 57, 5 «e, se l'intenso *tuo* gelato *orgoglio*»; son. 68, 1 «Amor, Fortuna e 'l *vostro fero orgoglio*»; son. 73, 2 «ch'ador ador mi vien dal *vostro orgoglio*»; canz. 86, 1 «Sì m'offende l'*orgoglio*»; soprattutto capit. 130, 22-23 «Cadran le *mie speranze* al duro affetto / del *vostro orgoglio* e mi fia chiuso il sole». ■ M'ACCORA: 'mi rincuora'. ■ MI TIENE: quindi 'prigioniero'. ■ SOFFERENZA: soggetto. ■ CONVEGNO: '(mi) converrebbe'. ■ LA VITA SDEGNO: memoria di Bembo *Rime* 104, 6 «mai sempre, onde ti sia *la vita a sdegno*».

113. [c. 52*r*]

La ballata mette in scena lo scontro tra gli amanti, nemici sul campo di battaglia. Il componimento ripropone i motivi tradizionali della *militia amoris*, l'ìmpari condizione tra il poeta innamorato e la donna, l'ingiustizia amorosa e la *voluptas moriendi*. Il *topos* bellico è rimarcato da un preciso lessico militare: *armato* (v. 2), *lorica smaglia* (v. 3), *gran rissa* (v. 4), *campo* (v. 4), *vittoria e scampo* (v. 8), *esca e strali* (v. 10), *assaglia* (v. 11), *battaglia* (v. 12). Si noti che il componimento è seguito dal madrigale 114, che vede sempre nello scontro tra gli amanti il proprio perno tematico essenziale.
La ballata non è databile.

TRADIZIONE TESTUALE: ms. O, c. 231*r*.
TRADIZIONE MUSICALE: DI MONTE 1581b, pp. 12-13.

Amor, chi m'assicura
contra costei, ch'armato esser mi vaglia,
se 'l tuo fier colpo ogni lorica smaglia?

Gran rissa ho seco e son sfidato al campo
dov'io gir temo e del tardar mi rodo. 5
La contesa è per te, tu meco movi,
ch'ella te biasma e sprezza, io stimo e lodo.
Tua gloria fia s'io n'ho vittoria e scampo.
Se temi l'ire sue, d'alto in lei piovi
fiamme, esca e strali novi. 10
[c. 52*v*] Pungila prima tu ch'ella m'assaglia,

poi lieto ne morrò seco in battaglia.

---

5 del] dal O
7 te] ti DI MONTE 1581b
7 sprezza] spezza DI MONTE 1581b
10 fiamme] fiamma DI MONTE 1581b

Ballata mezzana monostrofica di schema xYY ABC BAC cYY; A (*–ampo*) e Y (*–aglia*) condividono la tonica in *–a*; B (*–odo*) e C (*–ovi*) condividono la tonica in *–o*; inclusiva la rima "campo": "scampo" (4, 8). Per la sequenza rimica "vaglia": "smaglia": "assaglia": "battaglia" cfr. STAMPA *Rime* 212 (2, 3, 6, 7).

1-3. ■ CHI M'ASSICURA: per l'interrogativa cfr. anche son. 244, 1 «*Chi m'assicura che* pregando impetri», entrambe con memoria di *Rvf* 128, 121 «Dì lor: "*Chi m'assicura*?"». ■ MI VAGLIA: 'mi passa in esame'; per l'uso del termine cfr. madr. 108, 5 «non *vagliano* i sospiri»; anche in *Rvf* 51, 6 e B. Tasso *Amori* I 147, 9. ■ TUO FIER COLPO: l'assalto d'Amore; per la medesima immagine son. 42, 2. ■ LORICA: 'corazza, armatura'; per identica espressione cfr. *TP*, 75 «*contra colui* [= v. 2] *ch'ogni lorica smaglia*» e Stampa *Rime* 212, 3-4 «Tornerai a seguir *Amor, che smaglia* / *ogni lorica*, quando irato fiede?».
4-12. ■ GRAN RISSA…CAMPO: prosegue l'uso del lessico militare. ■ PUNGILA: per il "pungere d'amore" cfr. *Rvf* 133, 11; 161, 10; 221, 12; 227, 6; 241, 8. ■ ASSAGLIA: 'assalga'; per l'uso del termine cfr. *Rvf* 71, 88 e Stampa *Rime* 212, 7.

114. [c. 52*v*]

Il madrigale inscena una maliziosa lotta tra il poeta e una pastorella. La donna, divertita dal precedente scontro tra i rispettivi animali, propone al poeta di imitarli in un combattimento che si risolve con la loro caduta sul prato. Il componimento recupera il modello medievale francese della *pastorella*, di ambientazione pastorale e argomento erotico. Ovviamente, se ne distanzia da un punto di vista formale non riproponendo né la forma dialogica né l'andamento pluristrofico, bensì un madrigale di soli endecasillabi sul modello petrarchesco. Nella letteratura italiana si ricordano celebri precedenti di pastorelle, come *In un boschetto trova' pasturella* di Cavalcanti e *O vaghe montanine pastorelle* di Sacchetti, ma non si deve dimenticare che nel XV e XVI secolo in Italia si affermano anche le villanelle napoletane e la villotta alla veneziana. Per quanto il profilo metrico coincida perfettamente con *Rvf* 106, il madrigale moliniano presenta affinità tematiche soprattutto con *Rvf* 52 per la comune ambientazione agreste. In ambito veneziano, la sensuale presenza della pastorella si attesta anche nella produzione lirica di Lodovico Dolce, Bernardo Tasso, Pietro Gradenigo e Lodovico Domenichi. Per il ricorso ad un quasi identico schema metrico in coincidenza di un soggetto identico, meritano un'attenzione particolare i madrigali *La pastorella mia, che mi innamora* di Girolamo Fracastoro (*Rime di diversi* 1545, I, p. 306) e *La pastorella mia veggio talora* di Lodovico Paterno (*Nuove Fiamme*, c. 52*r*). Segnalo il madrigale musicale di Perissone Cambio, dall'attacco simile: «La pastorella mia *la pastorella mia* ogn'hor di frond'in fronde / mi fugg'e mi s'asconde *mi fugg'e mi s'asconde* / et io col cor piagato cogli occhi lassi e stanchi / coi spron d'amore a fianchi / la vo seguend'in quest'et in quel lato in quest'et in quel lato / ne mai la scorgo o misero mio stato / *ne mai la scorgo o misero mio stato / ne mai la scorgo o misero mio stato / o misero mio stato mio stato*» (CAMBIO *Secondo libro dei madrigali,* p. 23 [miei i corsivi]). Per un approfondimento sull'erotismo lirico di Molin cfr. cap. V. 1. 3 *Scorci sensuali,* pp. 142-155.
Il madrigale non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: DI MONTE 1580c, p. 3; DALLA CASA 1574, p. 14; MASSAINO 1587, p. 14.

La pastorella mia, l'altr'ier mirando
col mio capro cozzar la sua cervetta,
rise e sfidommi a lotar seco a prova

e ver me mosse in dolci atti scherzando,
ond'io la presi ne le braccia stretta;
né molto andò che d'una in altra prova, 5
mentr'ella meco pugna, io 'l piè l'allaccio,
vinti cademmo de l'erbetta in braccio.

---

7 io] co DI MONTE 1580c

Madrigale di 8 endecasillabi a schema ABCABCDD; A (*-ando*) e D (*-accio*) sono in assonanza; identica la rima "prova": "prova" (4, 6). Lo schema è identico a *Rvf* 106 ed è molto simile a Fracastoro madrigale *La pastorella mia, che m'innamora* e Paterno madrigale *La pastorella mia veggio talhora* (entrambi AbCAbCcDD).

1-5. ■ PASTORELLA: la presenza di una pastorella è diffusa nella lirica veneta del tempo e se ne trova riscontro, tra gli altri, in: Dolce sonetto *Né più leggiadra et vaga pastorella* (*Rime di diversi* 1545, I, p. 307), Fracastoro madrigale *La pastorella mia, che m'innamora* (*Rime di diuersi* 1545, I, p. 306); P. Gradenigo sonetto *La mia leggiadra, e vaga pastorella* (per la prima volta in *Rime di diversi* 1553, p. 246 poi in P. Gradenigo *Rime*, c. 14*r*); Paterno madrigale *La pastorella mia veggio talhora* (Paterno *Nuove Fiamme*, c. 52*r*); Domenichi sonetto *Più vaga pastorella herba non presse* (*Rime di diversi* 1564, p. 360) e Stampa *Rime* 201, 2. È ricorrente anche nella poesia di B. Tasso, per il quale si considerino soprattutto *Amori* III 14, 13 « la *pastorella mia* gelata e rea»; *Amori* III 15, 13; *Amori* III 54, 6 e *Amori* V 118, 7. ■ MIO CAPRO: sempre con valenza erotico-sessuale si ricordino il madrigale di Fracastoro *La pastorella mia, che m'innamora*, 4 «al monton mio una corona infiora» e un passo de *Ad Zaninam* di Folengo: «*Capra petit caprum chiamat*que cavallo cavallum / quaeque sibi charum cercat osella virum» (vv. 5-6) (per il testo cfr. FERRONI 1999, pp. 344-346). Per l'accostamento non si dimentichi il precedente di Trissino *Rime* 79, 4-6 «Pasci, Titiro mio, le mie *caprette*, / e poi menale a bere a la fontana, / e guarda ben che 'l *capro* non t'offenda». ■ COZZAR: 'lottare con violenza, urtarsi'; per un precedente cfr. *Inf.* XXXII, 50-51 «…ond'ei come due becchi / *cozzaro* insieme, tanta ira li vinse». Soprattutto in Bembo *Stanze* 41, 1-2 «Pasce la pecorella i verdi campi, / e sente il suo monton *cozzar* vicino», dove è proposto il contrasto tra due animali: il primo corrisponde alla donna (qui «pecorella», sempre in diminutivo) e il secondo all'uomo. Per la medesima immagine erotica in contesto pastorale cfr. anche Molza sonetto *Dietro un bel cespo di fioretti adorno*, 5-8 «A Testili furò presso a quest'orno / damone un bacio, mentre ella sedea / negletta il crine, e gli occhi rivolgea / *al cozzar di duo Capri* a mezo giorno» (*I fiori di diversi* 1558, I, p. 230); poi anche in Erasmo di Valvasone *Rime* 97, 1-2 «Quei due monton, che con sì fiero sdegno / *cozzan* tra lor, cadran Tirsi, ne l'onde». ■ CERVETTA: gli animali, in contesto agreste, sono anticipazione degli uomini stessi; la cerva quindi è declinata al diminutivo, come già la «pastorella» (v. 1), con il fine di evidenziarne la femminilità e la (prevedibile) sconfitta. L'uomo invece, vittorioso e vigoroso, è introdotto da un ben più virile «capro». Per «cervetta» cfr. Della Casa *Rime* 46, 2. ■ A PROVA: 'in gara'; con lo stesso significato anche in *Rvf* 154, 1 «Le stelle, il cielo et gli elementi *a prova*». ■ DOLCI ATTI: per la medesima espressione cfr. ball. 93, 2 «E 'l chiaro viso e gli *atti dolci* onesti», con precedente sempre in *Rvf* 91, 4 «sì furon gli *atti* suoi *dolci* soavi». ■ SCHERZANDO: in contesto amoroso anche nel son. 14, 9-10 «fresche lusinghe amorosette e vaghe / *scherzino a gara* e dolci detti e cari» e Stampa *Rime* 23, 5-6 «quando *scherzate* a que' bei rai d'intorno / co' pargoletti d'Amor…».
6-8. ■ PUGNA: per l'uso del termine in Molin si veda son. 249, 1 e rimandi. ■ ALLACCIO: 'avvinghio'. ■ DE L'ERBETTA IN BRACCIO: per la medesima immagine cfr. Bembo *Rime* 16, 4 «sedersi a l'ombra *in grembo* de l'*erbetta*».

115. [c. 52*v*]

La ballata sviluppa il tema tradizionale del fuoco d'amore. A livello sintattico si evidenziano le ripetute inarcature (vv. 2-3, 5-6, 6-7, 8-9, 10-11), affiancate per lo più ad anastrofi ed un'alta concentrazione di pronomi personali (vv. 1, 5, 6, 8, 11). In particolare merita di essere enfatizzato il fortissimo *enjambement* «io / non possa», a cavallo delle due mutazioni (vv. 6-7). Infine, dalla ripresa discendono le parole-chiave del componimento: *Amor* (poi al v. 12); *arder* (poi al v. 9); *scalda* (poi al v. 4); *foco mio* (identico al v. 10); *sì dolce e pia* (identico al v. 4).

La ballata non è databile.

NOTA METRICA: la volta è diversa dalla ripresa.
TRADIZIONE MUSICALE: DI MONTE 1577, p. 21 e DI MONTE 1580b, p. 16.

Amor m'accende e io d'arder m'appago,
poi che la donna mia
si scalda al foco mio sì dolce e pia.

Ella sì dolce e pia si scalda e infiamma,
ch'io non pur mi contento 5
di sfavillar per lei, ma duolmi ch'io
non possa esca venir di maggior fiamma,
sì m'è dolce il tormento
arder vedendo lei d'egual desio.
Ma poi che il foco mio 10
sì mi giova e non puote esser maggiore,
prego che 'l serbi Amore
tal ch'egli eterno sia,
né mai sdegno lo turbi o gelosia.

Ballata mezzana monostrofica a schema XyY AbC AbC cDdyY; etimologica la rima "infiamma": "fiamma" (4, 7); inclusive le rime "io": "desio" (6, 9) e "sia": "gelosia" (13, 14).

1-3. ■ AMOR M'ACCENDE: simile anche in Molin son. 12, 1 «Chi vuol saper perch'io *m'accendo* e cuoco»; son. 56, 2 «tanto *Amor* più di voi sempre *m'accende*» e nella ball. 116, 2 «*s'accenda* agli occhi del mio vivo sole». Per la sola vicinanza di termini cfr. son. 29, 2 «che del vostro valor *m'accende e scalda*». ■ D'ARDER: non sfugga il lessico igneo: *m'accende e d'arder* (v. 1); *scalda e foco mio* (v. 3); *scalda e infiamma* (v. 4); *sfavillar* (v. 6); *fiamma* (v. 7); *arder* (v. 9); *foco mio* (v. 10). ■ DOLCE E PIA: per la coppia aggettivale cfr. son. 44, 3 «ch'aver la sperarei *sì dolce e pia*», già in *Rvf* 366, 61 «Vergine *dolce et pia*».
4-14. ■ DOLCE E PIA: si noti l'effetto *capfinido*, in chiasmo, nel raccordo tra le partizioni metriche: «*si scalda* al foco mio *sì dolce e pia*» e «Ella *sì dolce e pia si scalda* e infiamma» (vv. 3-4). ■ SFAVILLAR: per la vicinanza di termini cfr. Molin son. 7, 1 «Dolce mio foco, in ch'io *sfavillo* e ardo». ■ NON POSSA…MAGGIOR FIAMMA: simile per costruzione al «sì mi giova e *non puote* esser *maggiore*» (v. 11). ■ TURBI: azione propria della gelosia (poi anche in madr. 122, 3 «tosto il piacer *turbasti*»); ma già in Sannazaro *Sonetti e canzoni* 27, 4 «che con tua vista *turbi* il ciel sereno» e Della Casa *Rime* 8, 4 «tutto il regno d'Amor *turbi* e contristi».

116. [c. 53*r*]

La ballata sviluppa il tema della fenomenologia dell'innamoramento, insistendo sul fuoco d'amore e sullla piacevolezza della voce di lei. L'elemento igneo porta con sé il riferimento mitologico della Fenice nella quale il poeta si identifica. Entrambi, infatti, non temono le fiamme: l'una perché consapevole di rinascere, l'altro perché sono ciò che brama. Il testo è simile, per soggetto amoroso e associazione all'animale mitologico, a CAPPELLO *Rime* 16.
La ballata non è databile.

BIBLIOGRAFIA: GALAVOTTI 2018, p. 338.

Chi vol amando in terra esser felice
s'accenda agli occhi del mio vivo sole

e oda l'armonia de le parole.

Per lei vedrà come contempra Amore
le sue gioie supreme, 5
e giungendo col suon le luci insieme
raddoppia l'esca a sì soave ardore;
ché quando l'alma più sospira o geme,
paga d'ogni dolore,
così gradisce il suo foco maggiore, 10
come Fenice, a cui 'l morir non preme,
scemando il duol con gloriosa speme,
e con sì bei pensieri arder ne suole
ch'altro ascoltar né rimirar si vole.

Ballata mezzana monostrofica a schema XYY AbBA BaAB BYY; Y (*–ole*) e A (*–ore*) sono in assonanza; paronomastica la rima "sole": "suole" (2, 13); inclusiva la rima "supreme": "preme" (5, 11). Per le mutazioni Galavotti suggerisce una memoria di Cino da Pistoia, *Com'in quegli occhi gentili, e'n quel viso* (XxyZ AbbABaaBBbyZ, 4 stanze) in GALAVOTTI 2018, p. 338.

1-3. ■ CHI VOL: per *incipit* simile cfr. son. 12, 1 «*Chi vuol saper* perch'io m'accendo e cuoco». ■ MIO VIVO SOLE: la donna amata, sintagma tradizionale. ■ ARMONIA: riferita alla dolcezza della voce dell'amata; per la vicinanza di termini cfr. Bembo *Rime* 115, 7-8 «quegli *occhi* vaghi e *l'armonia* sentissi / *de le parole* sì soavi e sante».
4-7. ■ PER LEI: attraverso di lei. ■ CONTEMPRA: 'contempera'; anche in son. 23, 9 «Pur l'amaro *contempra* in me raccolto» e son. 81, 6 «membrando vo per *contemprar* l'amaro». ■ SUONO: da ricondurre alle «parole» (v. 3). ■ LUCI: da ricondurre al «sole» (v. 2).
8-14. ■ SOSPIRA O GEME: per la vicinanza di termini cfr. canz. 178, 20 «ciascun *sospira e geme*». ■ FENICE: per la presenza della fenice in Molin cfr. son. 4, 5 «Nova *Fenice* poi *m'accendo al Sole*» e son. 171, 13 «Nova *Fenice* a noi fia che si scopra». ■ GLORIOSA SPEME: per la consapevolezza di rinascere. ■ SI VOLE: la conclusione, in perfetta circolarità, recupera il verbo incipitario «Chi *vol*» (v. 1).

117. [c. 53*r*]

Nel madrigale la donna amata dal poeta, ancora più sfuggente di Dafne e Atalanta, è detta interessata solo al prestigio e alla fama che la poesia in suo onore le permetterà di raggiungere. Le due presenze classiche ritornano anche in conclusione di componimento: la prima attraverso il riferimento all'«alloro» del v. 8, la seconda nelle «gemme e tesoro» del v. 9 (che rievocano le mele d'oro del v. 4). Nell'amata, quindi, i due precedenti classici paiono fondersi, per quanto al contempo la donna ne sia pure un rovesciamento: diversamente da Atalanta non è interessata al tesoro (morale) che il poeta è in grado di offrirle e al contrario di Dafne è allettata solo e soltanto dalla gloria che la poesia (e quindi Febo) è in grado di arrecarle. Il tema dei benefici del canto all'amata è così diffuso nel Cinquecento che pare superfluo ricercarne una fonte precisa. Il testo presenta una struttura interna ordinata: la prima metà è occupata dai modelli classici (vv. 1-5), la seconda dalla donna di Molin (vv. 6-9). La loro fusione, di cui si è detto *supra*, è però evidenziata dalla presenza di un unico periodo sintattico, non manchevole di preziosità retoriche (quali le ripetute anastrofi e i pronunciati iperbati).
Il madrigale non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: ms. Musikabteilung (D-HVs), Kestner No. 53 (Nr. 10) presso Stadtbibliothek Hannover, pp. 24-26; DI MONTE 1581a, p. 15; SORIANO 1581, p. 19.

Non fuggì Febo sì veloce al corso
la Ninfa che cangiò forma in Tesaglia,
né si mosse Atalanta sì leggiera,
benché poi vaga de' bei pomi d'oro
cesse a quel che li sparse in suo soccorso, 5
come fugge ad ognor, selvaggia e fera,
questa cui par che di null'altro caglia
fuor che del pregio d'un intatto alloro,
sprezzando del mio amor gemme e tesoro.

---

5 li] gli MS. 53
6 fera] fiera MS. 53

Madrigale di 9 endecasillabi a schema ABCDACBDD; A (*-orso*) e D (*-oro*) sono in assonanza e parziale consonanza; C (*-era*) e D sono in consonanza; inclusive le rime "corso": "soccorso" (1, 5) e "oro": "alloro" (4, 8).

1-2. ■ FUGGÌ: 'evitò, rifuggì', da riferire alla ninfa, soggetto posposto con effetto enfatico al v. 2. ■ FEBO: Apollo; per la presenza del dio greco in Molin cfr. son. 1, 2 e rimandi. Si noti l'allitterazione della fricativa. ■ VELOCE: per il motivo del 'correre veloce' cfr. *TT*, 32 «riprese il *corso* più *veloce* assai» e Della Casa *Rime* 9, 9. ■ AL CORSO: 'nella corsa'; per lo stesso uso cfr. *Rvf* 214, 11 «et tal piacer precipitava *al corso*». ■ NINFA: Dafne nella fuga dal dio greco Apollo supplicò l'aiuto del padre e venne trasformata in una pianta di alloro, che da quel momento albero sacro al dio delle arti. Al mito dafneo fa riferimento Petrarca in *Rvf* 5, 13; 34, 1-2; 41, 1-2 e *TC* I, 154-156. ■ TESAGLIA: regione della Grecia centrale legata al mito di Dafne e Apollo.
3-5. ■ ATALANTA: eroina greca abilissima nella corsa ed avversa alle nozze. Il mito racconta che, per eliminare i pretendenti, era solita sfidarli in una gara di corsa, promettendo di sposare solo chi sarebbe stato in grado di batterla. Ippomene riuscì a vincerla solo con l'astuzia: ricevute da Venere tre mele d'oro, le fece rotolare a tre riprese ai piedi di Atalanta che, mossa dalla tradizionale curiosità femminile, si fermò per raccoglierle (per il mito: Ovidio *Met.* X 560-680). Al mito fa cenno anche Petrarca in *TC* II, 164-168 «…e correr *Atalanta*, / da tre palle d'or vinta e d'un bel viso; / e seco Ipomenès che fra cotanta / turba d'amanti miseri cursori / sol di vittoria si rallegra e vanta». ■ LEGGIERA: 'rapida'. ■ POMI D'ORO: le mele d'oro che Venere cedette a Ippomene (in una prima versione del mito proveniente dal giardino cipriota della dea, in una seconda dal giardino delle Esperidi). A questi allude anche B. Tasso in *Amori* III 32, 155 «ma di carchi arbuscei di *pomi d'oro* (: tesoro)». ■ CESSE: 'cedette'. ■ A QUEL…SUO SOCCORSO: Ippomene.
6-9. ■ SELVAGGIA E FERA: 'selvatica e bestiale'; per la coppia aggettivale cfr. son. 11, 1 «Come in bosco animal *selvaggio* e *fero*»; Bembo *Rime* 105, 4 «non essermi sì *fera* e sì *selvaggia*», ma già in *Rvf* 105, 65 «et le *fere selvagge* entr'a le mura» e 310, 14 «…et *fere* aspre et *selvagge*». ■ CAGLIA: 'interessa'; per l'uso cfr. *TF* II, 144, 5 «…e non vi *caglia* / che 'l sepolcro di Cristo è in man dei cani!» e Bembo *Rime* 29, 11 «di lei vi *caglia* e non ne fate strazio». ■ GEMME E TESORO: metafora per la preziosità del proprio amore.

118. [c. 53*r*]

La ballata si articola in due momenti ben distinti fra loro: la ripresa descrive gli effetti dell'amata sulla natura; nella strofa invece si invita chi è ancora immune ed intenzionato a rifuggere il dardo amoroso a stare lontanto dalla propria donna. Il descritto paesaggio naturale risponde ai dettami del *locus amoenus* (i fiori, l'atmosfera primaverile, la luminosità e l'elemento acquatico, questa volta da riconoscersi nel mare). Nella strofa è pronunciato l'uso del pronome relativo: «non varchi esto camin *chi* prender fiamma / non vol, *che* poi 'l consume; / *che* 'l mar, le rive e 'l lume / rendon calor, *che* d'ognintorno infiamma; / ben giova ad uom, *che* qui d'amor s'infonde, / *ch*'ardor strugger nol può, *che* mova altronde» (vv. 4-9). La ripresa si connota per

un'enfasi sulla sibilante -*s*.
La ballata non è databile.

NOTA METRICA: la volta è diversa dalla ripresa; cfr. PAGNOTTA 1995 (n. 169), ma sempre con volta di tre versi e diversa misura sillabica.

Lungo queste sals'acque
spande suoi raggi un Sol che bollir l'onde
fa, quando verna e fior produr le sponde.

[c. 53*v*] Non varchi esto camin chi prender fiamma
non vol, che poi 'l consume, 5
ché 'l mar, le rive e 'l lume
rendon calor che d'ognintorno infiamma.
Ben giova ad uom, che qui d'amor s'infonde,
ch'ardor strugger nol può che mova altronde.

Ballata mezzana monostrofica a schema xYY Ab bA YY; X (*–acque*) e A (*–amma*) condividono la tonica in *–a*; A e B (*–ume*) sono in parziale consonanza; inclusiva la rima "onde": "sponde" (2, 3); etimologica la rima "fiamma": "infiamma" (4, 7); irrelata la rima "acque" (1).

1-3. ■ SALS'ACQUE: il mare; da lat. *salsus*, 'salato'. L'uso è già petrarchesco (*Rvf* 20, 32 e *Rvf* 69, 7). ■ SPANDE…SOL: per la vicinanza di termini cfr. B. Tasso *Amori* IV 44, 1-3 «Il *Sol* del vostro onor, Donna, è sì ardente / e *spande* tanti *raggi* intorno intorno, / che senza l'altro *Sol* farebbe un giorno» e V 97, 14 «*spargerà* ovunque il *Sol spande i suoi rai*». ■ SOL: si deve ammettere una certa polisemanticità essendo riferibile sia ad Amore sia alla donna amata, che irradia la natura con effetti extra-ordinari. ■ VERNA: 'fa primavera'; per l'uso cfr. son. 200, 11 «e quando *verna* in te fa primavera?».
4-9. ■ NON VARCHI…NON VOL: si noti l'anafora con eco fonica della fricativa (vv. 4-5). ■ MAR, LE RIVE E 'L LUME: per simile *elencatio* cfr. *Rvf* 259, 2 e B. Tasso *Amori* I 118, 9. ■ ARDOR STRUGGER: per la vicinanza di termini cfr. canz. 95, 70 «e di novello *ardor strugger* mi sento». ■ ALTRONDE: 'da un'altra parte'.

119. [c. 53*v*]

Il poeta, secondo un *topos* comune alla rimeria amorosa petrarchista, si dichiara pronto anche a morire pur di appagare la felicità della donna amata, in quanto tutto è sacrificabile in nome dei suoi desideri. Tuttavia, come antipato dalla pronunciata avversativa del v. 4, l'amante ha un ripensamento e non per vigliaccheria. Al contrario, l'esitazione vuole essere un omaggio galante verso la donna poiché guardandola in volto il poeta ha l'impressione di ammirare già ogni bellezza celeste, ragion per cui non ha alcuna fretta di raggiungere il regno dei Cieli. Segnalo la vicinanza, nei versi d'attacco, con il madrigale di Bartolomeo Gottifredi «Non m'è grave il morire, / donna, per acquetar vostro desire» (vv. 1-2), musicato nel 1590 da Claudio Monteverdi.
Il madrigale non è databile.

NOTA METRICO-ECDOTICA: La lirica è impaginata come una ballata, con stacco tipografico dopo i primi tre versi (isolati anche sintatticamente), ma non risponde poi alla divisione canonica in mutazioni e volta. Si dovrà dunque supporre la presenza di un madrigale erroneamente impaginato a ballata. Dello stesso parere è GALAVOTTI 2018, p. 353.
TRADIZIONE MUSICALE: DI MONTE 1580b, p. 28.
BIBLIOGRAFIA: GALAVOTTI 2018, p. 353.

Non m'è grave per voi, donna, il morire
poscia che 'l languir mio
tanto veggio appagar vostro desio.
Ma ben m'incresce di dover partire
per non vedervi poi, 5
ché fosco è tutto ove non sete voi.
Né mirar bramo in ciel tra i sacri numi
più risplendenti lumi,
ché contemplando gli occhi e 'l vostro viso
tutto qui scorgo il bel del Paradiso. 10

---

2 poscia che'l languir mio] *om.* DI MONTE 1580b

Madrigale a schema AbB AcCDdEE (e quindi non XyY XaABbCC).

1-3. ■ NON…LANGUIR MIO: per identico concetto cfr. Molin son. 7, 2-4 «né punto di *languir* mi lagno o pento, / quand'esser può, che mitigato o spento / ti *veggia* in me, che non sia sempre tardo».
4-10. ■ PARTIRE: 'morire' (ma valida anche l'accezione più neutra di 'allontanarsi'); si noti la sequenza allitterante della *-p*. ■ SACRI NUMI: cfr. sest. 94, 83 «(e han pur *sacri numi* i boschi e i lidi)». ■ PARADISO: per lo stesso concetto cfr. son. 66, 12-14 «Né diletto maggior, né *paradiso* / cerco da questo mio stato diverso, / com'uom che viva in in Dio da se diviso»; canz. 179, 53-55 «Amor, mentr'ella visse, / tenne il mondo gioioso / *qua* gin per lei mostrando un *paradiso*; / né fu chi mai sentisse / pensier grave o noioso, / mentre gli occhi fermò nel *suo bel viso*». Per la medesima idea: *Rvf* 173, 1-4 «Mirando 'l sol de' begli *occhi* sereno /…/ per gir nel *paradiso* suo terreno» e 292, 1-7 «Gli *occhi*… / et le braccia et le mani et i piedi e 'l *viso*, /…/ che solean fare in terra un *paradiso*».

120. [c. 53*v*]

Il madrigale affronta in termini non originali il sentimento amoroso, non ricambiato e troppo intenso per essere sopportato.
Il madrigale non è databile.

TRADIZIONE TESTUALE: ms. O, c. 231*r*.
TRADIZIONE MUSICALE: GABRIELI 1574, p. 24 (oggi GABRIELI *Madrigali a sei voci* n. 15, pp. 195-202); PORDENON 1580, p. 17; DI MONTE 1581b, p. 18; GABRIELI 1587, p. 25; MASSAINO 1587, p. 16; DI MONTE *Paradiso* 1596, p. 31.

Tu mi piagasti a morte
darmi credendo, Amor, picciol ferita,
ma lo stral col piacer passò sì forte
ch'io sento del desio mancar la vita.
Or questa sola aita 5
cheggio in mercè: ch'a lei creder tu 'l faccia,
però che con pietà fede s'abbraccia.

---

3 ma lo stral col piacer] *om.* PORDENON 1580

Madrigale di 7 versi a schema aBABbCC. Si tratta di un «madrigale a canzone», per la riconoscibilità della *combinatio* finale (per la categoria cfr. HARRÁN 1988, p. 115).

1-7. ■ COL PIACER: il dolore delal ferita passa attarverso il piacere della vista di lei. ■ FEDE S'ABBRACCIA: quindi 'la speranza'. ■ CH'A LEI….ABBRACCIA: i due versi conclusivi presentano una oscurità interpretativa.

121. [c. 53*v*]

Il madrigale affronta l'ossimorica condizione amorosa. Il lungo elenco di similitudini, che posticipa la proposizione principale al v. 7, è finalizzato a ribadire quanto la convivenza di contrasti pertenga sia ai sentimenti umani sia alla natura, senza distinzione alcuna. Sintatticamente, il madrigale si configura come un unico periodo sintattico senza ripartizioni interne. Una simile uniformità trova riscontro anche nell'andamento prosodico (sei endecasillabi su sette sono *a maiore*, solo l'ultimo *a minore*).
Il madrigale non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: DI MONTE 1580b, p. 29.

Come senza timor mai non è speme,
come vicino al riso è sempre il pianto,
[c. 54*r*] come una istessa man solleva e preme
e nasce al più bel fior la spina acanto,
come le notti a i dì congiunte stanno 5
e in un soggetto due contrari insieme,
così l'utile Amor parte col danno,
col mel l'assenzio e col piacer l'affanno.

Madrigale di 8 endecasillabi a schema ABABCACC; B (*–anto*) e C (*–anno*) sono in assonanza e condividono il perno consonantico nella dentale *–t*.

1-7. ■ COME: si noti l'anafora di come, in *incipit* ai vv. 1, 2, 3 e 5. ■ TIMOR…SPEME: coppia tradizionale del liguaggio lirico (per es. *Rvf* 134, 2 e 252, 2), ma già presente nella poesia classica (ad es. Ovidio *Ars* III, 477). Nell'ambito poetico cinquecentesco non mancano numeri casi, tra i quali Domenichi *Rime* 190, 2 «da' be' vostr'occhi di *timore e speme*». ■ RISO…PIANTO: per uguale vicinanza oppositiva cfr. Bembo *Rime* 34, 11 «e simulato *riso* e *pianti* veri». Soprattutto il meccanismo lirico è comune a B. Tasso in *Amori* III 18, 11 «il *pianto in riso*, il mio martire in gioco» e IV 15, 59 «*la speranza, il timore* [= v. 1], *il pianto e 'l riso*». ■ SOLLEVA E PREME: 'spingere e tirare'. ■ IL PIÙ BEL FIOR: 'la rosa'. ■ SPINA: per la spina della rosa cfr. son. 48, 4 «che raro appar, ma senza alcuna *spina*» e canz. 84, 30 «punto s'aretra d'amorosa *spina*». ■ PARTE: 'condivide, fa parte'. ■ MEL…ASSENZIO: l'immagine è quasi identica a cfr. ball. 109, 12 «ch'addolcisce 'l tuo *mel l'assenzio* amaro» a cui si rimanda per i precedenti classici; già in *Rvf* 215, 14 «e 'l *mèl* amaro, et addolcir *l'assentio*».

122. [c. 54*r*]

Il madrigale si sofferma sugli effetti letali della gelosia che, insinuandosi nel cuore del poeta, non solo compromette la precedente felicità ma ne determina anche il progressivo disfacimento (per un discorso più approfondito cfr. cap. V. 1. 2 *Per una lirica della gelosia*, pp. 132-142). Il sentimento è personificato e Molin immagina che la Gelosia, minacciosa e mostruosa, lo guardi morire in silenzio. Il testo, esile e snello nella sua composizione, è attraversato da un lessico violento (vv. 2, 3, 5, 6, 8, 9 e 10) e da un'*asperitas* fonica disseminata nel testo, con insistenza soprattutto sui nessi con perno consonantico in *-r*. In coincidenza con il progressivo morire del poeta, negli ultimi versi, si registrano solo rime dimesse e sempre

bisillabiche, con allitterazione della nasale *-m*, prerogativa dei componimenti elegiaci (vv. 8-10). Il madrigale è molto simile, per toni e soggetto, alla ballata *Ahi chi m'ancide l'alma* (n. 110), con cui non mancano somiglianze formali a partire dal numero dei versi, dal ricorso a soli settenari e comuni sequenze di parole-rima, segnalati dettagliatamente nel commento.
Il madrigale non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: GABRIELI 1574, p. 24 (oggi GABRIELI *Madrigali a sei voci* n. 12, pp. 163-168); DI MONTE 1580b, p. 21 e GABRIELI 1587, p. 16.

Quando nel cor m'entrasti,
o fera gelosia,
tosto il piacer turbasti
de l'alta gioia mia.
Tu, strana invida Arpia, 5
aspergi di veleno
il ben nostro e la pace,
ond'io ne vengo meno,
misero, e chi mi sface
perir mi vede e tace. 10

Madrigale di 10 settenari a schema ababbcdcdd; A (*–asti*) condivide la tonica con C (*–ace*). Si tratta di un «madrigale a canzone», per la riconoscibilità della *combinatio* finale (per la categoria cfr. HARRÁN 1988, p. 115).

1-4. ■ FERA GELOSIA: identico in ball. 110, 4 «O fera gelosia». Anche nella ball. 115 si descrivono gli effetti consuntivi della gelosia. ■ TURBASTI: azione propria della gelosia, già nella ball. 115, 14 «né mai degno lo *turbi* o gelosia» (al cui commento si rimanda per attestazioni altre). ■ ALTA GIOIA MIA: la felicità del sentimento amoroso, ancora immune dal sospetto; per identica espressione cfr. 126, 8 «doppio martir ne *l'alta gioia mia* (: gelosia)».
5-10. ■ TU: si rivolge alla «gelosia» (v. 2), personificata ed in apostrofe. ■ STRANA: con accezione negativa anche in canz. 152, 54 «*strana* gente perversa». ■ INVIDA: nella concezione cinquecentesca la gelosia tende ad essere sovrapposta all'invidia. ■ ARPIA: nella mitologia classica le arpie sono divinità immaginate in origine come donne alate, poi come mostri con testa, busto e braccia di donna, il resto di uccello (Ovidio, *Met*. VII 1-4 e *Aen*. III 210-267). Nella letteratura italiana cfr. almeno: *Inf.* XIII, 10 e 101-102; Ariosto, *Orl. Fur.* XXXIII 108, 3-8; M. Venier *Rime* 1, 8 e 11, 6 e Colonna *Rime spir.* 14, 9. Anche nella ball. 110 la gelosia è associata ad un mostro – «strano e superbo mostro» (v. 5) – dotato di «rostro», dettaglio che potrebbe richiamare all'immagine ornitologica dell'arpia classica. ■ ASPERGI: 'spruzzi'. ■ VELENO: identica immagine in ball. 110, 7-8 «m'impiaghi e di *veleno* / *spargi* la vita mia». L'idea è attestata anche in son. 61, 13 «che mi deste a gustar dolce *veleno*». Per motivo simile cfr. Stampa *Rime* 189, 8 «e avelenarmi il mio dolce stato». ■ IL BEN NOSTRO: 'la nostra felicità'. ■ CHI MI SFACE: la gelosia. ■ SFACE: con lo stesso significato cfr. son. 18, 10 «…che si distrugge e *sface*» e son. 43, 8 «fingete non veder quel che mi *sface*». ■ PERIR MI VEDE: per il medesimo costrutto cfr. son. 68, 10 «che *perir mi vedete*…». Per una gelosia mortale, cfr. ball. 110, 1 «Ahi chi *m'ancide* l'alma». ■ TACE: perché non impedisce che ciò accada.

123. [c. 54*r*]

L'io lirico si dice incredulo per il fatto che, nonostante il passare degli anni, la bellezza dell'amata invece che sfiorire rinvigorisce. A giustificazione di una simile stranezza il poeta ammette solo tre possibilità: o la propria passione amorosa è tale da offuscarne la vista o la donna ha la capacità di ingannarlo o il Cielo le ha permesso di vincere le leggi della Natura. Le ipotesi sono sintatticamente espresse da tre concessive in anafora, sempre con ripresa della disgiuntiva «o» in apertura di verso (vv. 1, 3, 5), seguita dal verbo essere nelle prime due

occorrenze («sia»). La principale è rimandata al distico finale. L'avanzamento delle ipotesi segna il passaggio, in *climax*, da una vista che si dice prima appannata (v. 2), poi ingannata (v. 4) e infine limpida («vi scorgo», v. 8). Nel madrigale si riconoscono alcune ricorrenze: «gli occhi nostri» (v. 4) corrispondono a «gli occhi miei» (v. 8), «beltà» (v. 6) anticipa «più bella» (v. 8), «ognor» (v. 7) precede «sempre» (v. 8). Sulle strategie musicali adottate da Di Monte nel mettere in musica il testo di Molin si esprime Cecilia Luzzi: «in generale, Monte intona il madrigale poetico di Molino con uno stile più grave […], nella concezione formale, nelle scelte polifoniche […], e nella distribuzione delle cadenze (due autentiche, due mezze cadenze, dieci fuggite)» (LUZZI 2003, pp. 90-91).
Il madrigale non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: DI MONTE 1580b, p. 3.
BIBLIOGRAFIA: LUZZI 2003, pp. 90-91; GALAVOTTI 2018, p. 352 e GALAVOTTI 2019, p. 232.

O sia la voglia ardente,
ch'in me crescendo il veder dritto appanni,
o sia d'arte possente
tal forza in voi che gli occhi nostri inganni,
o 'l ciel che pur consente 5
ch'in voi cresca beltà crescendo gli anni,
per quel, ch'ognor m'accorgo,
più bella sempre a gli occhi miei vi scorgo.

Madrigale di 8 versi a schema aBaBaBcC, di sole rime consonantiche; ricche le rime "possente": "consente" (2, 5) e "accorgo": "scorgo" (7, 8); inclusiva la rima "inganni": "anni" (4, 6). Galavotti riconosce nel componimento una foggia strambottesca (GALAVOTTI 2018, p. 352).

1-8. ■ VOGLIA ARDENTE: per il sintagma in posizione isometrica cfr. *Rvf* 290, 13 «…et l'empia *voglia ardente*», ma anche B. Tasso *Amori* II 45, 9 «l'*ardente voglia*, onde con larga vena». ■ VEDER DRITTO: ad intendere la 'retta via', quella immune dalla prigione amorosa; per l'espressione cfr. capit. 130, 19 «Dunque un furor che 'l *veder dritto* amanta». ■ APPANNI: in contesto amoroso anche in *Rvf* 70, 34 «…il mio veder *appanna*». ■ CRESCA…CRESCENDO: identica figura etimologica in son. 214, 8-11 «Si *crescend*'ella in lei *crescer* vedrai / …/ così ancor *cresca* la tua firma viva»; si noti anche la presenza già di «crescendo» al v. 2. ■ PIÙ BELLA…SCORGO: per espressione simile cfr. canz. 84, 13 «così di lor *più bella gli occhi nostri*».

124. [c. 54*v*]

La ballata affronta una situazione consueta alla lirica amorosa cinquecentesca, ossia l'eccessivo struggimento amoroso che porta l'innamorato sul punto di morte, a meno che la donna non intervenga con un atteggiamento pietoso capace di temprare le pene dell'amante.
La ballata non è databile.

Così mi dessi, Amore,
sofferenza nel duol come mi dai
pene, quante altro amante ebbe giamai,

ch'io crederei d'aver con tal virtute,
ch'è d'ogni mal conforto, 5

qualche mercede al fin de' miei sospiri.
Ma tu più ogniora in me cresci i martiri
e io men le sopporto.
Né veggio onde sperar grazia o salute,
quinci vien ch'io rifiute 10
vita sì ria se tu però non fai
che pietate in costei tempri i miei guai.

Ballata mezzana monostrofica a schema xYY AbC CbA aYY; X (*–ore*) e C (*–iri*) sono in consonanza; B (*–orto*) condivide con X e C il perno consonantico in *–r*. Per altre attestazioni dello stesso schema metrico cfr. i richiami suggeriti in ball. 107.

1-3. ■ DESSI: con valore desiderativo; molto simile nel son. 10, 1 «Se tu mi *dessi, Amor*, tanto d'ardire». ■ SOFFERENZA: per il lessico della sofferenza nel testo si consideri anche «duol» (v. 2), «pene» (v. 3), «mal» (v. 5), «martiri» (v. 7) e «guai» (v. 12). ■ MI DAI PENE: in pronunciata incarcatura. ■ ALTRO AMANTE: per il confronto cfr. B. Tasso *Amori* III 2, 6 «che più d'*ogn'altro amante* ardo contento».
4-10. ■ MAL CONFORTO…MEN LE SOPPORTO: insistenza fonica sulla *-m*. ■ GRAZIA O SALUTE: simile a son. 234, 6 «d'amarvi, del su'amor *grazia o mercede*». ■ RIFIUTE VITA: il concetto è alla base anche del madr. 112. ■ GUAI: in posizione marcata perché in punta di verso ed *explicit* di componimento; cfr. son. 34, 4 «altero andar ne gli *amorosi guai*».

125. [c. 54*v*]

Esempio unico nelle *Rime* di Molin di madrigale a dialogo tra il poeta innamorato e la propria anima. Il serrato confronto si snoda nei primi otto versi e tradisce una certa concitazione. Infatti, sia le domande che le risposte non occupano un'estensione superiore ad un verso settenario. L'innamorato pone solo domande, così come l'anima solo concise risposte. L'andamento dialogico dei personaggi è suggerito dal ricorso alla rima a schema alternato, quasi espressione delle voci dei due interlocutori. Il componimento si conclude con una riflessione sulla natura ossimorica dell'amore, in cui il dolore convive con il massimo piacere. Per componimenti a dialogo tra il poeta e la propria anima in materia amorosa andranno ricordati soprattutto i precedenti di *Rvf* 150 e BEMBO *Rime* 68. Non meno significativo è il caso del madrigale dellacasiano *Stolto mio core, ove sì lieto vai?* (DELLA CASA *Rime* 72), colloquio tra il poeta e il proprio cuore molto simile nei toni a quello di Molin. Inoltre il testo dellacasiano presenta una pressoché identica costruzione formale articolata su un serrato botta-risposta, a cui segue un analogo commento conclusivo di stampo morale.
Il madrigale non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: DALLA CASA 1574, p. 25; DRAGONI 1575, p. 30; MASSAINO 1578, p. 22; DI MONTE 1580a, p. 14; AGOSTINI 1581, p. 20; MOSTO 1584, p. 20; BORTOLOSSI 1584, p. 6.

-Alma d'amor gioiosa, or che sospiri?
-Per soverchio diletto.
-Dunque il piacer d'amor reca martiri?
-Sì, dov'ha troppo affetto.
-Ma che pon freno a' suoi maggiori desiri? 5
-Sperar men de l'obietto.
-E s'uom la speme adempie, onde i sospiri?
-Da continuo sospetto.
O novo e strano effetto,
falsa amorosa voglia, 10

se dal suo maggior ben nasce la doglia!

---

1 gioiosa or che sospiri] *om.* DRAGONI 1575 MOSTO 1584
2 Per soverchio diletto] *om.* DALLA CASA 1574 DI MONTE 1580a AGOSTINI 1581 BORTOLOSSI 1584
3 Dunque il piacer d'amor reca martiri] *om.* DRAGONI 1575 MOSTO 1584
5 che] chi MOSTO 1584
4 Si] *om.* DRAGONI 1575
4 affetto] effetto AGOSTINI 1581
4 Sì, dov'ha troppo affetto] *om.* DALLA CASA 1574 BORTOLOSSI 1584
5 Ma che pon freno a suoi maggiori desiri] *om.* DRAGONI 1575 DI MONTE 1580a
6 Sperar men de l'obietto] *om.* DALLA CASA 1574 AGOSTINI 1581 BORTOLOSSI 1584
7 E s'uom la speme adempie, onde i sospiri] *om.* DRAGONI 1575
8 Da continuo sospetto] *om.* DALLA CASA 1574 AGOSTINI 1581 BORTOLOSSI 1584
10 falsa amorosa voglia] *om.* MOSTO 1584

Madrigale di 11 versi a schema AbAbAbAbbcC; equivoca la rima "sospiri": "sospiri" (1, 7); paronomastica la rima "affetto": "effetto" (4, 9). La sequenza rimica "sospiri": "martiri": "desiri" (1, 3, 5) presenta una indiscussa matrice dantesca (*Inf.* V 116, 118, 120).

1-2. ■ ALMA: in posizione di attacco anche nei componimenti a dialogo citati *supra* ovvero *Rvf* 150, 1 «Che fai *alma*? Che pensi? Avrem mai pace?»; Bembo *Rime* 68, 1 «*Alma*, se stata fossi a pieno accorta». ■ GIOIOSA: riferito all'anima anche in son. 134, 8 «sento in me l'*alma* a pien lieta e *gioiosa*». ■ SOVERCHIO: 'eccessivo'; per l'uso in Molin cfr. son. 50, 1 «Se talor mosso dal *soverchio* affetto» e son. 220, 9 «Quinci, com'uom, che per *soverchio* affetto». Riferito al piacere già in *Rvf* 143, 12 e Venier *Rime* 269, 5.
3-4. ■ MARTIRI: per i martiri d'amore cfr. anche son. 17, 5; son. 60, 1 «Soffri, cor doloroso, e i *martiri* tuoi» e ball. 109, 4-5 «Più non avranno in me forza i *martiri* / vinti da quel *diletto* [= v. 2]».
5-6. ■ PON FRENO: 'ferma'; per l'espressione cfr. son. 229, 12 «Quel, ch'a Carlo non die, cui *pose freno*», già in cfr. *Rvf* 222, 9.
7-11. ■ ONDE: 'da dove (vengono)'. ■ FALSA: quindi 'fallace'. ■ AMOROSA VOGLIA: per il sintagma in clausola cfr. son. 40, 2 «per tener chiusa *l'amorosa voglia*», con precedente in *Rvf* 270, 66 «tenea in me verde *l'amorosa voglia*».

126. [c. 54*r*bis]

Nei primi quattro versi del madrigale Molin disillude chi crede che si possa amare senza dolore o sofferenza. Infatti, l'inganno amoroso è pari all'ingenuità di un bambino che, bramoso di miele, nel tentativo di coglierlo incautamente viene ferito dalla dolorosa puntura inaspettata delle api. La sofferenza congiunta al piacere introduce così il tema portante del testo, ovvero la gelosia, che è detta pungere l'animo dell'innamorato – come anche nella ballata *Ahi chi m'ancide l'alma* (n. 119): «con sì *pungente* cura» (v. 2). Per un approfondimento sul motivo nella lirica di Molin cfr. cap. V. 1. 2 *Per una lirica della gelosia*, pp. 132-142.
Il madrigale non è databile.

TRADIZIONE MUSICALE: DALLA CASA 1574, p. 6 e DI MONTE 1580c, p. 26.

Chi crede, Amor, de' tuoi diletti ir pago
e l'alma aver da maggior duol sicura
s'inganna, qual fanciul ch'incauto e vago
a l'api il mel con man tenera fura,
che mentre il fugge e dietro a lui si svia 5
vien morso e sente duol d'alta puntura:
com'or prov'io per nova gelosia
doppio martir ne l'alta gioia mia.

---

6 morso] merso DALLA CASA 1574

Madrigale di 8 versi a schema ABABCBCC; il profilo metrico è comune a *Rvf* 52 e TRISSINO *Rime* 60 (ma senza addentellati intertestuali).

1-4. ■ FANCIUL: per una similitudine simile in contesto amoroso si veda anche la ball. 107. ■ INCAUTO: associato alla giovane età anche in *TP* I, 14 «giovane, *incauto*…» e B. Tasso *Amori* II 113, 81-83 «e de la sua bellezza s'invaghiro; / e l'*incauto fanciul* col cor rivolto / a rimirar la maraviglia fiso». ■ TENERA: perché paffuta. ■ API IL MEL: in relazione al componimento 126 si ricorda l'ipotesi di Galavotti: «la figura dell' "ape" e del "mel" del madrigale moliniano si ritrovano nell'ultima stanza (che nella cinquecentina termina nella stessa carta del madrigale) della canzone trissiniana LIX, immediatamente precedente», ma di tema differente (GALAVOTTI 2018, p. 352 n. 83). Il motivo della puntura dell'ape come figurante del pungolo amoroso è epigrammatico e fortemente in debito con la tradizione classica ellenistica (per es. di Meleagro *Ape nutrita di fiori, perché carezzi la pelle dell'Elidora* in *Ant. Pal.* V 163); non si è però rinvenuta una fonte puntuale.
5-8. ■ CHE: seconda relativa riferita al «fanciul» (v. 3). ■ SI SVIA: 'va nella direzione sbagliata'. ■ A LUI: il bambino. ■ DOPPIO MARTIR: si può intendere sia come ■ GIOIA MIA: l'amore per la donna; l'espressione si attesta anche nel madr. 122, dedicato sempre alla gelosia, al v. 4 «de *l'alta gioia mia* (: gelosia)».

127. [c. 54*r*bis]

Il madrigale sviluppa il motivo petrarchesco dell'uccellino, *topos* che conobbe nel corso del XV e XVI secolo innumerevoli variazioni. In questo caso il paragone lirico si fonda sul comune cadere vittime di una trappola: l'uno del vischio, l'altro dell'amo. Tuttavia, l'inganno è stato così piacevole che l'innamorato si dichiara felice nonostante la sofferenza. Il madrigale presenta lo stesso schema metrico di *Rvf* 106, simile anche nella descrizione dell'esca amorosa di cui cade prigioniero il poeta che si dice ugualmente senza rimpianti: «Poi che senza compagna et senza scorta / mi vide, un laccio che di seta ordiva / tese fra l'erba, ond'è verde il camino. / Allor fui preso; et non mi spiacque poi, / sì dolce lume uscia degli occhi suoi» (*Rvf* 106, 4-8). Il madrigale di Molin conobbe una diffusione musicale anteriore all'edizione a stampa del 1573, dettaglio che rende possibile stabilire un limite *ante quem* per la datazione del testo. Segnalo la presenza in un codice autografo di Venier, il ms. Marc. It. IX, 589 (= 9765) a c. 46*r*, di un madrigale dall'*incipit* molto simile: «Come vago augellin in ~~fron~~ verdi fronde / va saltando talhor di ramo in ramo / così far suole infra le chiome bionde / di braccia in braccia Amor da lei che bramo [Donna ch'io amo]» (vv. 1-4).
Il madrigale di Molin è da ritenersi anteriore al 1563, anno in cui risulta attestato in uno stampato musicale di Francesco Portinaro.

TRADIZIONE MUSICALE: PORTINARO 1563, p. 6; MOLINO 1568, p. 4; DALLA CASA 1574, p. 9; DI MONTE 1581b, p. 7.

Come vago augellin, ch'a poco a poco
s'assicura saltar di ramo in ramo
gustando il cibo, onde dal visco è colto,
così fra bei diporti e risi e gioco
donna gentil mi prese al suo dolce amo 5
mentr'io gli occhi pascea nel chiaro volto,
ma fur gl'inganni sì soavi e l'esca
che nulla par che di languir m'incresca.

1 augellin] augelin PORTINARO 1563 MOLINO 1568
3 dal visco è colto] è dal viso colto PORTINARO 1563
4 fra] da MOLINO 1568

4 e] *om.* MOLINO 1568
4 risi] riso MOLINO 1568 DI MONTE 1581b
6 mentr'io] mentre MOLINO 1568
7 gl'inganni] l'inganni PORTINARO 1563

Madrigale di 8 versi a schema ABCABCDD; A (*–oco*) e C (*–olto*) sono in assonanza; inclusiva la rima "esca": "incresca" (7, 8).

1-8. ■ VAGO AUGELLIN: anche canz. 245, 1 «*Vago augelletto* e caro». Il verso è molto simile a B. Tasso *Amori* I 63, 8 «*come vago augellin di ramo in ramo* [= v. 2]»; N. Delphino, *Come vago augellin, ch'a batter l'ale* (in GORNI – DANZI – LONGHI 2001, p. 249) e Zane *Rime* 10, 1 «Così *vago augellin* di fronda in fronda» (con simile ribattuto nel secondo emistichio). Per *incipit* simile cfr. *Rvf* 353, 1 «*Vago augelletto*…»; Della Casa *Rime* 38, 1 «*Vago augelletto* da le verdi piume» e 40, 1 «*Come vago augelletto*…» e son. *Vago augellin, che tra le verdi fronde* di P. Gradenigo (*Rime* 1583, c. 36*r*). ■ DI RAMO IN RAMO: identico sintagma in Bembo *Rime* 9, 8 «ch' a suo diletto va *di ramo in ramo*». ■ VISCO: per il visco sui rami cfr. *Rvf* 105, 24; 139, 3; 257, 8 e 263, 7. Se quel bel viso, in cui s'annida Amore ■ E RISI E GIOCO: in punta di verso anche in Pietro Gradenigo nel sonetto *Fiammeggiavan le vaghe, e chiare stelle*, 11 «lo star, l'andare, il canto, *il riso, il gioco*» (P. Gradenigo *Rime*, c. 42*r*). ■ DOLCE AMO: metafora tradizionale ad indicare l'esca amorosa. ■ PASCEA: si noti il parallelismo tra l'uccellino e il poeta, entrambi intenti a nutrirsi (vv. 3 e 6). ■ INGANNI SÌ SOAVI: espressione identica anche in Trissino *Rime* 27, 5. ■ NULLA: 'per nulla, in alcun modo'. ■ PAR…M'INCRESCA: andamento simile a Stampa *Rime* 239, 5 «egli *par che m'incresca* (: esca)».

STANZA AMOROSA

128. [c. 55*r*]

Unica stanza lirica delle *Rime* di Molin, di gusto epigrammatico. Cupido, che è solito vincere tutti, questa volta viene sconfitto dall'amata del poeta la cui bellezza è tale che Amore dichiara di non voler più vedere nessun'altra. La stanza procede come una narrazione lineare, senza significative difficoltà formali. Tuttavia è di qualche interesse la predicazione posposta al v. 3 e in punta di verso («discese»). Inoltre, la struttura del testo è armonicamente speculare. I primi quattro versi sono dedicati alla discesa di Cupido e al desiderio di disvelare i propri occhi; mentre gli ultimi quattro al ritorno in cielo e al desiderio di coprire lo sguardo. In entrambe le dinamiche la causa è una sola, ovvero la vista della donna, significativamente menzionata ripetutamente sia ai vv. 2-3 «…*beltà* contenda / vago di *veder* lei…» e sia al v. 8 «…minor *beltà* non *veggia*…». L'articolazione del testo in due momenti è ben scandita dalla marcata avversativa in apertura del v. 5. Si segnala l'affinità di argomento con PARABOSCO *Madrigali* 5, di analogo profilo metrico.
La stanza non è databile.

NOTA METRICA: Galavotti suggerisce di intendere il testo come un madrigale (per l'ipotesi cfr. GALAVOTTI 2018, pp. 368-369).
TRADIZIONE TESTUALE: RUBBI 1788, p. 92.
BIBLIOGRAFIA: GALAVOTTI 2018, pp. 368-369.

Amor, che di costei la fama intese
cui nulla è par che di beltà contenda,
vago di veder lei qua giù discese
e si levò da i rai l'usata benda. 4
Ma, poi che 'l volto suo scorse palese,
disse: «O ben nata senza alcuna amenda!
Rilegatemi voi, madonna, il velo
perché minor beltà non veggia in cielo». 8

Stanza di 8 endecasillabi a schema ABABABCC; tutte le rime condividono la tonica in *–e*.

1-4. ■ AMOR…BENDA: simile a Parabosco *Madrigali* 5, 1-4: «Per mirar [= vago di veder, v. 3] la beltà che il cor mi tolse, / in cui beltà maggior par ch'ognor fiocchi, / *Amor la benda* che m'accieca sciolse / e nel bel vostro viso affissò gli occhi». ■ CUI: riferito alla donna. ■ VAGO: 'desideroso, curioso'. ■ RAI: 'occhi'. ■ USATA BENDA: nella tradizione Cupido è rappresentato "cieco" o con gli occhi velati perché incurante delle vittime dei propri strali; per esempio *TC* III, 18.
5-8. ■ MA…DISSE: pressoché analogo a Parabosco *Madrigali* 5, 5-6: «*Ma poi* di troppo ardir seco si dolse, / e *disse*: "Voi *rilego* [= rilegatemi voi, v. 7] anzi che scocchi». ■ PALESE: con valore avverbiale, quindi 'chiaramente'. ■ O BEN…CIELO: parole di commento dello stesso Cupido. ■ BEN NATA: riferito alla donna amata anche in *Rvf* 280, 12 «Ma tu, *ben nata*, che dal ciel mi chiami» e Bembo *Rime* 125, 12 «e lei *ben nata*, con sì chiaro segno». ■ RILEGATEMI: 'riannodatemi'. ■ VELO: la «benda» del v. 4. ■ PERCHÉ…IN CIELO: perché ogni altra bellezza sarebbe inferiore a quella della donna appena ammirata; concetto simile a *Rvf* 116, 3-4 «nel dì che volentier chiusi gli avrei [gli occhi] / per non mirar già mai minor bellezza».

CAPITOLI AMOROSI

129.

Il capitolo affronta motivi tradizionali quali l'invettiva contro l'amata, colpevole di non ricambiare il sentimento amoroso, e la funzione eternatrice della poesia. Pregevole di attenzione è la descrizione, con toni minacciosi, della propria donna invecchiata e consumata dalla vita (vv. 61-69). Questo impietoso e distopico ritratto della donna si prefigge di enfatizzare il contrasto tra il decadimento naturale del corpo e la capacità della poesia, al contrario, di eternarne la sua attuale bellezza.
Il capitolo non è databile.

NOTA ECDOTICA: il testo è mutilo e, in assenza di attestazioni altre, la lacuna non è sanabile. L'incompiutezza del testo è ammessa dai curatori della stampa in *explicit* di componimento con esplicita indicazione paratestuale: «qui manca» (c. 57*v*). Non è chiaro se tale incompletezza si debba ascrivere allo smarrimento dei manoscritti originali dell'autore o ad un lavoro non terminato da parte di Molin.

[c. 55*v*] Già desiai, con dolce ornato stile,
cantar l'alma bellezza a parte a parte
che 'l cor m'accese in foco alto e gentile,

sperando al fin de le mie voci sparte
così averne da lei pregio più raro, 5
com'ella avea di me più larga parte,

né mi fu Apollo di tal grazia avaro
ch'io la cantai con sì nova vaghezza
ch'ogni sudor mi fu scrivendo caro.

Ma che giova il mio suon s'ella or lo sprezza 10
e de le lodi sue par che si sdegne,
quasi superba d'immortal bellezza?

O vaghe e già da lei gradite e degne
[c. 56*r*] rime, che con parole alte e ornate
fuste del nome suo famose insegne, 15

più nobil guiderdon per voi cercate,
ché, s'ella a schifo n'ha, prendo baldanza
di farvi ad altre ancor care e lodate.

Forse donna ancor fia d'egual sembianza,
ma saggia più che per rubarsi a gli anni 20
porrà nel valor vostro alta speranza,

e schernendo per voi morte e i suoi danni
fia più cortese de la sua beltade
di costei, ch'in mercé n'areca affanni.

Questa de le sue lodi uniche o rade 25
leggendo, in voi farà con gli occhi intenti
specchio ch'in poca età non manca o cade,

e formando di voi chiari concenti,
l'ale vi presterà per l'aria viva
d'irvene al cielo con secondi venti, 30

sperando fra la gente eletta e diva
goder de gli onor suoi la su talora
poi che fia l'alma de le membra priva.

Tai sieno i pregi vostri e sper'io ancora
nova vita acquistar col vostro suono, 35
quand'io sarò di questo carcer fuora.

So che con troppo ardir scrivo e ragiono,
perch'uom tant'alto indegnamente aspira
da bassi studi ove nodrito io sono.

Ma se Febo a parlar così m'inspira, 40
ben posso scusa aver, né chi m'ascolta
[c. 56*v*] devrà sprezzar la mia devota lira,

la qual col suo favor potria tal volta
(e questo è quel in ch'io molto mi fido)
esser dal vulgo sollevata e tolta. 45

Tal che molti diran per più d'un lido:
«O fortunata lei che mentre visse
disegnò Fama aver con sì bel grido!».

Altri: «Ben nato lui ch'ella trafisse
con gli occhi a' suoi desir cortesi e cari 50
ond'ei le fiamme sue sì ben descrisse!».

Così d'un proprio onor conforti e pari,
come candidi augei, volar intorno
fra gli 'ngegni si può nel mondo rari.

Ma tu che l'amor mio prendendo a scorno 55
l'età consumi giovinetta e verde,
che come vago fior manca in un giorno,

ben vedrai quanto onor per sé disperde
chi per negletta e orgogliosa cura
un amoroso stil rifiuta e perde. 60

Quando giunta a l'età tarda e matura
de la bellezza tua solo vedrai
restar la forma in te pallida e scura,

«Qual debbo altrui parer» – lassa dirai –
«ch'io me medesma riconosco a pena 65
e già si altera di me stessa andai!».

E di cordoglio e pentimento piena,
mirando il bianco crin, la crespa fronte,
ti roderai con disusata pena.

[c. 57*r*] Ma se donna gentil con dolci e pronte 70
rime illustrar la sua beltà s'ingegna,
viver convien fra l'altre al mondo conte,

ché sovra ogni altra fama eterna regna
quella che Febo, gloriosa e sola,
per infusa virtù cantar ne 'nsegna 75

ch'ella scendendo da celeste scola
a morte ingorda ogni valor prescrive
che con il nome mondan toglie ed invola.

Ahi, quanto ha le sue voglie erranti e prive
d'ogni saverchi non s'avede come 80
donna cantata in ogni tempo vive!

Cieca, se gli occhi e le tue bionde chiome
non t'accorgesti di che ricca stima
potea dotar con forse eterno nome,

ma ingrata più, se conoscendol prima 85
sprezzasti un sì bel pregio e tanta fede
perché altra voglia nel tuo cor s'imprima!

Misero ben chi move incauto il piede
per fondar saldo amor nel tuo terreno
ch'in vil fango sepolto al fin lo vede,
90
e com'uom che nodrisca il serpe in seno,
da le fatiche in seguitarti spese,
solo in mercede avrà morsi e veneno!

Ma le rotte catene al tempio appese
mostran che l'alma dea de' santi amori
per degna grazia in libertà mi rese. 95

Ella sanando i miei primi dolori
[c. 57*v*] l'alma raccende di sì bel desio
ch'ir mi fà altero de' suoi chiari ardori.

Però voi, sante Muse, al cantar mio 100
porgete aita onde s'innalzi e desti
lo stil fatto dal duol basso e restio.

E se tu, Febo, già speme mi desti
ch'anco avess'io a lodar sì bel soggetto
non far che 'l tuo favor sempre s'arresti 105

ché, se le rime andran par al diletto
che m'invaghisce di lodar costei,
nova ghirlanda di tua man n'aspetto.

Or, mentre intento a ragionar di lei
lo stil preparo, alcun più non sia tale 110
che turbi con sospetto i desir miei,

ch'ei ben vedrà quanto più a nuocer vale
lingua adirata cui 'l furor trasporte,
ch'ardita e fera man con lancia o strale:

ché se l'una dar tosto al corpo morte 115
puote, l'anima l'altra empia e mordace
d'eterno colpo impiaga acerba e forte.

Tal privilegio a suoi devoti piace
Febo donar perché nessun presuma
romper cantando la sua santa pace. 120

....
qui manca [*sic*]

Capitolo in terza rima di 120 versi a schema a rime incatenate secondo il modello dantesco.

1-3. ■ A PARTE A PARTE: 'in ogni dettaglio'; anche in son. 13, 2 «e dentro mi consuma *a parte a parte*»; son. 46, 3 «e i crin t'ungi e la barba *a parte a parte*» e son. 58, 5 «Come di molti cibi *a parte a parte*». ■ CHE 'L COR: riferito alla bellezza della donna.
4-6. ■ VOCI SPARTE: anche in son. 249, 4 «quante *voci* in pregar madonna ho *sparte*».
7-12. ■ APOLLO: in Molin è più consueta la variante onomastica latina, Febo. ■ TAL GRAZIA: la capacità di cantarla adeguatamente. ■ NOVA VAGHEZZA: per l'accostamento cfr. son. 15, 2 «cinta di glorie e di *vaghezze nove*» e rimandi. ■ SUDOR: ad indicare la fatica dello sforzo compositivo; per l'uso cfr. *Inf.* III, 132 «la mente di *sudore* ancor mi bagna».
13-18. ■ PAROLE ALTE E ORNATE: da ricondurre a «dolce *ornato* stile» (v. 1). ■ FUSTE: 'foste'. ■ INSEGNE: 'vessilli'. ■ GUIDERDON: 'ricompensa, premio'; per l'uso cfr. anche ball. 92, 5-6 e ball. 107, 5. ■ BALDANZA: 'coraggio'; cfr. anche son. 23, 6 «grave è del vostro amor *prender baldanza* (: speranza)». L'espressione 'prendere baldanza, è assente in Bembo ma trova riscontro in *Rvf* 12, 9 e 73, 82. ■ AD ALTRE: se la donna amata non gradisce il suo scritto, Molin si propone di rivolgerlo ad altre donne.
19-24. ■ RUBARSI A GLI ANNI: sottrarsi allo scorrere del tempo con riferimento alla funzione eternatrice della poesia. ■ VOSTRO: riferito alle rime del v. 14; si noti l'allitterazione della fricativa *–v*. ■ SCHERNENDO: 'burlandosi'. ■ COSTEI: la donna amata da Molin, che non manifesta interessamento per le rime del poeta. ■ IN MERCÉ: 'in cambio'; poi anche al v. 93 «solo *in mercede* avrà morsi e veneno» e già nel madr. 120, 6.
25-33. ■ QUESTA: la nuova destinataria della lirica. ■ IN VOI: nelle rime. ■ CONCENTI: 'armonie'; anche in ball. 93, 92 «A quel *concento*, a gli atti, al chiaro viso». ■ SECONDI VENTI: 'favorevoli, propizi' dal lat. *secŭndus*. ■ LA SÙ: in Cielo.
34-39. ■ NOVA VITA: per l'eternità della poesia. ■ QUANDO…FUORA: perché liberatosi del carcere terreno, ovvero il corpo. Anche nel son. 188, 6 «ti sforza uscir del tuo *carcer* terreno». ■ PERCH'UOM…SONO: *topos* della modestia poetica.
40-45. ■ FEBO: già *Apollo* (v. 7). ■ LA MIA DEVOTA LIRA: la propria poesia; cfr. son. 236, 2. ■ E QUESTO…MI FIDO: è ciò che si augura il poeta. ■ DA VULGO SOLLEVATA E TOLTA: possa quindi mostrarsi superiore rispetto ad una massa di lettori e scrittori.
46-54. ■ TAL CHE MOLTI….BEN DESCRISSE: Molin immagina i commenti dei possibili lettori (con equilibrata ripartizione tra l'apprezzamento per la donna, vv. 47-48, e il poeta, vv. 49-51). ■ CANDIDI AUGEI: riferito al poeta e all'amata, nella percezione del pubblico.

55-60. ■ MA TU: il poeta si rivolge da qui alla donna amata, rimproverata perché sdegnosa del suo amore. ■ A SCORNO: per l'uso cfr. son. 136, 5 «se non v'annoia o non *prendete a scorno*». ■ ETÀ…VERDE: topicamente 'la giovinezza'. ■ COME VAGO FIOR: per l'associazione della giovinezza con un fiore cfr. son. 64, e rimandi. ■ MANCA: 'viene meno'. ■ IN UN GIORNO: ad indicare la fugacità della vita.
61-69. ■ ETÀ TARDA E MATURA: vecchiaia, in contrasto con la giovienezza della terzina precedente; simile al son. 76, 2 «che dà principio a la più *tarda etade*»; canz. 142, 78 «ma vizio nostro ne *l'età matura*» e son. 218, 4 «non potesse dal fato *età matura*». ■ IO ME MEDESMA RICONOSCO A PENA: notevole la rappresentazione dello stupore incredulo della donna, che non si riconosce più. ■ CRESPA FRONTE: riferito alla pelle 'grinzosa, rugosa'. Simile il tono di Rota *Rime* 31. ■ RODERAI: con il significato di 'dispiacersi', ma è implicita l'idea anche della consunzione, di un corpo anziano che si corrode.
70-78. ■ CONTE: 'conosciute'. ■ INFUSA: simile, ma con significato differente cfr. son. 218, 9 «Ch'un dolce sonno poi *Febo gl'infuse*». ■ ELLA: la virtù. ■ CELESTE SCOLA: perché divina. ■ INGORDA: perché mai sazia.
79-87. ■ AHI QUANTO…OGNI TEMPO VIVE: invettiva contro coloro che non si rendono conto del potere memoriale della poesia. ■ CIECA: riferito alla donna amata. ■ SE GLI OCCHI…ETERNO NOME: 'se non ti sei accorta di come avrei potuto impreziosire i tuoi occhi e i tuoi capelli dorati con un nome forse eterno'. ■ INGRATA: se la donna era consapevole dell'omaggio del poeta e lo ha rifiutato consapevolmente allora ha dato prova di ingratitudine.
88-96. ■ TUO TERRENO: 'in te'. ■ SERPE IN SENO: espressione figurata proverbiale. ■ VENENO: 'veleno'. ■ ROTTE CATENE: il poeta è sciolto dalla prigionia amorosa. ■ DEA…AMORI: Venere, la dea dell'amore.
97-105. ■ SANTE MUSE: anche in *Purg.* I, 8 «o *sante Muse*…». Molin chiede l'aiuto delle Muse per elevare la propria poesia dal soggetto «basso e restio» che la connotava. ■ FEBO: lo ha aiutato in passato e si augura possa continuare a fare lo stesso.
106-114. ■ GHIRLANDA: probabilmente una corona d'alloro. ■ LINGUA….STRALE: la violenza verbale è maggiore rispetto a quella fisica.
115-117. Periodo sintattico complesso in quanto oltre al chiasmo nella disposizione degli elementi (rispetto alla terzina precedente), il soggetto *altra* è distanziato dal verbo reggente *impiaga*, con doppia coppia aggettivale in clausola con funzione di predicativo del soggetto, laddove l'oggetto (*l'anima*, v. 116) è anteposto rispetto al completo di specificazione (*d'eterno colpo*, v. 117) in inarcatura. ■ L'UNA: la violenza fisica. ■ L'ALTRA: quella verbale.
118-120. Si noti l'allitterazione della *-p*: «Tal Privilegio a Suoi Devoti Piace / Febo Donar, Perché nessun Presuma / RomPer cantando la Sua Santa Pace». ■ TAL PRIVILEGIO: di ferire con le parole.

130.

In contrasto con il silenzio della circostante pace notturna, l'innamorato vive la sofferenza di una dolorosa insonnia amorosa. Il poeta conclude il capitolo in terza rima augurandosi di morire in modo tale da porre fine ai propri strazi terreni. Bramoso di vendetta contro la causa delle proprie pene, il poeta minaccia l'amata promettendole che, una volta morto, tornerà a tormenterla nelle inquietanti sembianze di un fantasma, la cui fisionomia tradisce però la memoria delle Furie di età classica.
Il capitolo non è databile.

[c. 58*r*] Poi che mi desta l'amorosa cura
che m'ancide per voi, donna crudele,
or ch'ognun posa e dorme a notte oscura

spargerò del mio mal nove querele,
pur che trattando il duol, ch'entro il cor serra, 5
nol senta più com'uom che fugge il fele.

Ma vo' ch'intenda il ciel, l'acqua e la terra,
e testimon ne sian le stelle e i Dei,
quanto uno sdegno d'amor mi faccia guerra.

O ben crudel, crudel tre volte e sei, 10
che mi dannate a così dura legge
senza nulla ascoltar de' preghi miei,

se l'impero del ciel col ver si regge,
perché giustizia in voi loco non trova
ch'ira senza ragion sol mi corregge? 15

E se giusta pietà vien che pur mova
da severo pensier, voi perché tanta
mostrar ferezza in me rigida e nova?

Dunque un furor, che 'l veder dritto amanta,
sì v'ingombra per me d'un falso obbietto 20
ch'ogni radice in voi d'amor si schianta?

Cadran le mie speranze al duro affetto
del vostro orgoglio, e mi fia chiuso il sole
[c. 58*v*] che tolga l'ombre in voi di tal sospetto?

Ma grideranno al ciel le mie parole 25
e quel, ch'in far palese amor m'affrena,
scoprirà 'l ver che star chiuso non suole.

Sento fra tanto il duol ch'al fin mi mena
e fassi col martir la lingua audace,
né 'l tacer, né 'l parlar scema la pena. 30

O tigre più d'ogni altra empia e rapace,
ché s'altra uccide altrui di sangue ingorda
a te il mio strazio più che morte piace,

e tanta crudeltà t'orba e assorda
che vista più di te non mi consenti, 35
perché nulla di me pietà ti morda!

Io piango e spargo al buio i miei lamenti,
né spero più, benchè ritorni il die,
ch 'l vostro cor per me chiaro diventi,

così mai sempre di nubi atre e rie 40
potess'io l'aria far torbida e nera,
per rimembranza de le pene mie.

Ma già s’illustra la celeste sfera
e variando andrà col corso usato,
io cinto andrò per voi d’eterna sera. 45

E perché quel ch’io parlo è in ciel segnato,
qui mi risolvo a volontaria morte,
ché dal vostro voler pende il mio fato.

Né che sian l’ore mie più lunghe o corte
debb’io curar, ché ’l mio bel corso tempo 50
non spero ricovrar con altra sorte.

[c. 59*r*] Ben vo’ poi che si dica in ciascun tempo
ch’un torto sdegno indegnamente preso,
ma senza colpa ancise anzi ’l mio tempo,

e s’alma impressa d’un affetto acceso 55
da noi si parte ancor pago mi tegno,
ch’io dirò in ciel ch’io fui qui a torto offeso.

E dove or d’impetrar grazia m’ingegno
e pietà cheggio, allor vendetta e strazio
cercando andrò fin al tartareo regno. 60

Né tor mi si potrà per tanto spazio
che nudo spirto io non vi segua ogni ora,
né d’accusarvi mai mi vedrò sazio.

Quel ch’or mi dà dolor, darammi allora
quella letizia ch’ogni spirto appaga, 65
che si ricordi un mal di cui fia fora.

E se fia mai che l’alma, errante e vaga,
spenta t’incontri o vegga ove tu sia
pronta t’additarà l’alta sua piaga

e dirà: «L’ora è qui ch’a te sia dia, 70
alma crudel, de le tue colpe amenda».
Poi l’orme torcerà per altra via.

Tal speme di morir par che m’accenda
e m’assicuri, ove il terror mi sfida,
che nulla del passar tema m’offenda. 75

Rimanti dunque ingrata, empia e infida,
ch’io già sprezzo il tuo sdegno e ’l mio cordoglio
e, poi che morte a cotal ben m’affida,

né grazia, né pietà più da te voglio.

Non databile. Capitolo in terza rima di 79 versi a schema di rime incatenate secondo il modello dantesco.

1-6. ■ MI DESTA L'AMOROSA CURA: per uso simile cfr. canz. 95, 24-25 «tant'anni ho già, nova *amorosa cura / mi desta* e m'assicura». ■ PER VOI: per colpa vostra. ■ POSA: 'riposa'. ■ NOTTE OSCURA: per il sintagma cfr. son. 187, 9 «Per te mi s'apre *a notte oscura* un raggio». ■ MIO MAL: d'amore. ■ QUERELE: 'lamenti'; cfr. anche son. 145, 14 «empier d'alte *querele* ogni suo lido». ■ FELE: 'odio, veleno'; si noti l'allitterazione della fricativa *–f*.
7- 9. ■ CIELO…TERRA: il mondo intero; identico cfr. canz. 154, 111 «Qui con voi Muse, il *ciel, l'acque e la terra*». ■ MI FACCIA GUERRA: tradizionale motivo del conflitto amoroso.
10-15. ■ BEN CRUDEL: la donna amata; si noti la *replicatio* espressiva dell'aggettivo. ■ TRE VOLTE E SEI: con funzione moltiplicatrice, ricorda il verso petrarchesco *Rvf* 206, 152-153 «I' beato direi, / *tre volte* et quattro *et sei*»; per uno studio dell'espressione cfr. AFRIBO 2013.
16-30. ■ FEREZZA: 'fierezza'. ■ AMANTA: 'ammanta, annebbia'; il dantismo (*Par*. VIII 138, XX 13 e XXI 66), senza mediazioni petrarchesche, si attesta anche in son. 215, 5. ■ FAR PALESE AMOR M'AFFRENA: il poeta è inibito dall'esprimere i propri sentimenti. ■ AL FIN: alla morte. ■ LA LINGUA AUDACE: perché trova il coraggio di manifestare l'amore del poeta. ■ NÉ 'L TACER…LA PENA: in realtà la sofferenza non trova conforto né reprimendo né parlando.
31-36. ■ TIGRE: per indicarne la crudeltà (già in *Rvf* 57, 4; 152, 1 e 283, 14; B. Tasso *Amori* I 57, 10 e IV 39, 3). ■ DI SANGUE INGORDA: l'una uccide per nutrirsi, la donna invece per il piacere di uccidere. ■ T'ORBA E ASSORDA: la rende completamente insensibile agli strazi del poeta.
37-45. ■ AL BUIO: della notte, come anticipato ai vv. 3-4 «or ch'ognun posa e dorme a notte oscura; / *spargerò* [= *spargo*, v. 37] del mio mal nove querele». ■ ILLUSTRA: lett. 'illumina'. ■ CELESTE SFERA: 'il cielo'. ■ IO…SERA: il poeta propone un confronto tra la ciclicità del sorgere del Sole con la propria stasi notturna, metafora dell'invariata condizione di amore sofferto a cui è condannato. Si noti che l'opposizione è posta in evidenza dall'uso della medesima scelta verbale (vv. 44 e 45).
46-51. ■ ORE…LUNGHE O CORTE: simile a canz. 86, 27-28 «Ch'aver più lunghe o corte / l'ore del viver mio».
52-60. ■ IN CIASCUN TEMPO: per sempre. ■ TORTO: 'ingiusto', poi anche al v. 57. ■ NOI: plurale *maiestatis*. ■ QUI: sulla Terra, in contrasto con il *ciel* (v. 57). ■ IMPETRAR: qui nel significato di 'ottenere con supplica'. ■ TARTAREO REGNO: gli Inferi.
61-69. ■ QUEL…FIA FORA: ciò che ora addolora il poeta sarà motivo di gioia in futuro in quanto memoria di una sofferenza passata. ■ ALMA: del poeta. ■ SPENTA: perché morta. ■ PRONTA: 'decisa, con determinazione'.
70-79. ■ ORA È QUI: 'è giunto il momento'. ■ AMENDA: 'ricompensa', con tono minaccioso. ■ ORME TORCERÀ: per immagine simile cfr. son. 67, 2 «che lontana da noi *torceste* il piede». ■ TEMA: 'paura'. ■ BEN: la prospettiva descritta nei versi precedenti. ■ RIMANTI…INFIDA: il poeta la esorta a continuare ad essere crudele e spietata così da indurne al morte. ■ COTAL BEN: la pace celeste, liberazione dall'oppressione della donna.

SONETTI
MORALI

131. [c. 59*v*]

Sonetto inaugurale della sezione morale e primo componimento di un *corpus* lirico connotato da marcate connessioni intertestuali (nn. 131-141), indagato nel cap. V. 2. 1 *Il ciclo agreste*, pp. 171-182. Il ciclo è contraddistinto da un'ambientazione idillico-bucolica, popolata da «anime dive» (v. 5) di memoria classica. Oraziano è il motivo del *contemptus vulgi* che innerva la serie: in una logica fortemente oppositiva alla grettezza della vita urbana e di chi la abita, le contrade agresti rappresentano per il poeta un'evasione elitaria nonché un rifugio di rettitudine morale. Introdotte quasi come un vero e proprio Parnaso letterario a cui aspirare, le «vaghe contrade a' miei desiri amiche» diventano interlocutrici di un ciclo di sonetti in cui l'autore manifesta la fatica irrequieta di una vita da cui cerca di estraniarsi. Si avverte sullo sfondo il modello di *pax bucolica* proprio del paradigma esistenziale delineato dal pensiero di Trifon Gabriele, di cui Molin fu tra i più convinti allievi. Da un punto di vista sintattico merita di essere segnalata la protasi vocativa con predicazione principale ritardata al v. 9.
Il sonetto non è databile.

Or che dal vulgo errante a voi ritorno,
vaghe contrade a' miei desiri amiche,
per trovar posa a l'alte mie fatiche
e viver de' miei dì queto alcun giorno, 4

s'anime dive in sì bel luogo adorno,
come già volser le memorie antiche,
regnano ancor né son schive o nemiche
ch'uom mortal venga al lor sacro soggiorno, 8

fatemi insieme voi d'abitar degno
gli alberghi vostri e, come qui m'appaga
lo star, d'avermi a voi non sia discaro, 11

rendendo co' bei studi al mondo segno,
ch'anco in parte da lui remota e vaga
si può nome acquistar famoso e chiaro. 14

Sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE CDE; D (*-aga*) ed E (*-aro*) condividono la tonica in *-a*; inclusiva la rima "giorno": "soggiorno" (4, 8); ricche le rime "amiche": "nemiche" (2, 7) e "fatiche": "antiche" (3, 6); paronomastica la rima "discaro": "chiaro" (11, 14). Identica sequenza "amiche": "fatiche": "antiche": "nemiche" anche in STAMPA *Rime* 268 (1, 4, 5, 8).

1-4. ■ OR CHE: dietro l'attacco riecheggia un prodromo petrarchesco (*Rvf* 164, 1 «*Or che* 'l ciel et la terra e 'l vento tace»), condiviso poi da Bembo (*Rime* 17, 1 «*Or che* non s'odon…» e 47, 1 «*Or ch*'ho le mie fatiche…»). ■ VULGO ERRANTE: 'corrotto, vizioso'; poi anche in son. 140, 2 «viver lungi dal *vulgo errante* e vano». L'espressione tradisce una matrice petrarchesca (*TC* III, 81 «ove conven che 'l *vulgo*

errante agogni»), condivisa da Bembo *Rime* 36, 3 «e le voci che ’l *vulgo errante* et stolto». ■ A VOI RITORNO: costrutto uguale in Stampa *Rime* 46, 8 «…*a voi ritorno* (: *soggiorno*)». ■ VAGHE CONTRADE: il termine chiave ‘contrada’ ricorre anche nel son. 135, 1 «Verde, vaga, fiorita, *alma contrada*»; con simile accezione positiva cfr. B. Tasso *Amori* I 84, 14 «o felice, beate, alme *contrade*!». ■ DESIRI: il desiderio del poeta di potersi trattenere in questo contesto bucolico è ribadito in son. 135, 7 «sì far potess’io te ferma dimora» e 135, 13 «…tu serba intanto i *miei desiri*». ■ TROVAR POSA: ‘trovare riposo’; l’espressione vanta una memoria dantesca di *Purg*. VI, 150 «che non può *trovar posa* in su le piume». ■ ALTE MIE FATICHE: le difficoltà della vita, simbolicamente ricondotte alla dimensione urbana di Venezia, dominata dalla grettezza di un volgo vizioso. La negatività della città, come sede di tradimenti, si avverte già in *Rvf* 136, 5.
5-8. ■ ADORNO: in riferimento allo stesso luogo anche in son. 135, 3. ■ MEMORIE ANTICHE: le testimonianze letterarie dei classici; espressione comune a *TF* III, 15 «primo pintor delle *memorie antiche*», con cui condivide anche la comune sequenza rimica “amiche”: “fatiche”: “nemiche” (11, 13, 15). L’espressione si attesta anche in B. Tasso *Amori* V 45, 2 «i Tempi alzati alle *memorie antiche* (: *amiche*: *fatiche*)» e Stampa *Rime* 268, 4 «ove non giunser le *memorie antiche*», con cui condivide gli stessi rimanti in posizione isometrica. ■ SCHIVE O NEMICHE: ‘riluttanti e ostili’; infatti *amiche*, v. 2. ■ SACRO: in quanto relativo alle «dive» (v. 8). La dimensione sacrale dello scenario è ribadita nel son. 137, 7 «Degna d’esser direi *sacrata* a Giove» e 137, 9-10 «Ma da gli effetti, ond’io sento destarmi, / credo, che Febo sol regnar qui volle».
9-11. ■ APPAGA LO STAR: concetto ribadito in son. 135, 4 «che nulla più, che star teco, m’agrada». ■ ABITAR DEGNO: per la vicinanza di termini segnalo *Rvf* 45, 8 «*d’abitar degno*…». ■ DISCARO: ‘spiacevole’.
12-14. ■ BEI STUDI: intesi come manifestazione di un’attività intellettuale. ■ SEGNO: ‘prova’, ovvero dimostrazione. ■ VAGA: già «*vaghe* contrade» (v. 2). ■ FAMOSO E CHIARO: in dittologia sinonimica, e sempre con scopo enfatico, già in *Rvf* 295, 13 «quella ch’al mondo [= v. 12] sì *famosa et chiara*»; in Stampa *Rime* 10, 5 «quanto sei qui tra noi *chiaro e famoso*»; 68, 1 «*Chiaro e famoso* mare» e 297, 2 «…*famoso e chiaro* lido». ■ NOME…CHIARO: per il sintagma ‘chiaro nome’ cfr. *Rvf* 268, 49; *TT* 140; Della Casa *Rime* 20, 9; per l’uso del verbo ‘acquistare’ associato alla fama cfr. *Rvf* 293, 11.

132. [c. 60*r*]

Nel sonetto Molin rinnova l’auspicio di potersi trattenere nell’amato idillio bucolico, lontano dal disprezzato «cieco volgo» (v. 3), trovando rifugio fra gli alberi, elevati quasi a scudo contro le proprie angosce quotidiane. Numerose sono le connessioni con il sonetto precedente, tra queste: la rima *–ori* (son. 131); la comune predicazione principale ritardata al v. 9; le due analoghe dittologie in clausola sempre ai vv. 13-14. Infine, da un punto di vista contenutistico si segnala la continuità dell’interlocutore lirico, ossia le «contrade», qui identificate nella «chiusa selva riposta» (v. 1). Differente, invece, è il destinatario della preghiera finale: nel primo sonetto le «anime dive» (son. 131, 5), nel secondo il «ciel» (son. 132, 12).
Il sonetto non è databile.

Chiusa selva riposta, a cui ricorre
l’alma mia vaga, e ’n te lieta e sicura
al cieco vulgo si nasconde e fura,
ché l’uso ingrato e i bei costumi aborre, 4

poi che dell’esser teco a te soccorre
negli accidenti di sua rea ventura
e vive in libertà fuor d’ira e cura
vita, ch’ogni mondan stato precorre, 8

fermarò ’l pie’ fra questi amici orrori,

schermendo i colpi de le noie adverse
con le tue frondi, ov'io sarò nascoso. 11

Così mi presti il ciel lungo riposo
d'abitar teco e queste alte e diverse
piante producan sempre e fronde e fiori! 14

Sonetto a 5 rime di schema ABBA ABBA CDE EDC; A (*-orre*), C (*-ori*) ed E (*-oso*) condividono la medesima tonica in *–o*; la vibrante *–r* è comune ad A, B (*-ura*), C e D (*-erse*); ricche le rime "ricorre": "soccorre": "precorre" (1, 4, 8) e "adverse": "diverse" (10, 13); inclusiva la rima "sicura": "cura" (2, 7). Per la sequenza rimica "ricorre": "aborre": "soccorre" (*Par.* XXVI vv. 71, 73, 75).

1-4. ■ CHIUSA: perché di difficile ed esclusivo accesso; non si esclude però una reminiscenza petrarchesca (*Rvf* 50, 43 «…*chiusa* valle» e 116, 9 «In una valle *chiusa* d'ogni intorno»), bembiana (Bembo *Rime* 66, 1 «*Lieta* [= v. 2] e *chiusa contrada*…») e dellacasiana (Della Casa *Rime* 45, 16 «Qual *chiuso* albergo in solitario bosco»). ■ SELVA: le «vaghe contrade» del son. 131, così indicata anche in son. 137, 5 «Né *selva* in poggio adorna e pellegrina». In posizione di apertura anche in Della Casa *Rime* 63, 1 «O dolce *selva* solitaria, amica» ■ RIPOSTA: 'riparata'; prerogativa ribadita anche nel son. 141, 9 «e ne' luoghi *riposti*, ove dimori», ma di matrice già petrarchesca in *Rvf* 119, 63 «in più *riposto* loco» e 323, 40 «al bel seggio, *riposto*, ombroso et fosco». ■ ALMA VAGA: '*vaga'* ammette tre possibili interpretazioni: 'felice'; 'incerta, confusa' (perché proveniente da un luogo di perdizione) o 'desiderosa' (coerente con gli auspici espressi dal poeta). Si tratta però di un sintagma cristallizzato nell'uso petrarchesco (*Rvf* 125, 65 «*l'alma* dubbiosa et *vaga*» e 296, 10 «…*alma* sì *vaga*»; *TC* III, 184 «…*alma vaga*») e petrarchista (Stampa *Rime* 162, 9 e 213, 8 e Della Casa *Rime* 81, 2). ■ LIETA E SICURA: l'anima del poeta è rassicurata dal soggiorno presso la selva perché occasione per prendere le distanze dallo spiacevole «vulgo errante». ■ CIECO VOLGO: da ricondurre al «vulgo errante» di son. 131, 1; è detto 'cieco' in quanto incapace di scorgere la retta via. Sempre riferito al volgo cfr. 141, 8 «o beato partir dal *cieco volgo*». ■ SI NASCONDE: da ricondurre poi al *nascoso* del v. 11. ■ INGRATO: riferito al volgo. Per identico uso aggettivale, in simile contesto semantico, cfr. *Rvf* 268, 20 «Ahi orbo [= *cieco*, v. 3] mondo, *ingrato*». Si noti il chiasmo del v. 4 «uso ingrato e i bei costumi». ■ BEI COSTUMI: comportamenti moralmente condivisibili. ■ ABORRE: dantismo per 'detesta'; anche in sest. 94, 66; son. 136, 11.
5-8. ■ REA VENTURA: 'sventura'; in clausola anche nel son. 20, 6 «duolsi egli meco di sua *rea ventura*». ■ IN LIBERTÀ: sempre nello stesso *corpus* cfr. son. 134, 9 «Qui *vivo in libertà*, qui nulla interna». ■ IRA E CURA: il poeta si disintossica da sentimenti di rabbia e preoccupazione, che ne angosciano il presente. ■ VIVE…VITA: si noti la figura etimologica ai vv. 7-8, con pronunciato iperbato in *enjambement*.
9-11. ■ FERMARÒ 'L PIE': 'fermarsi, trattenersi'; l'espressione conosce attestazioni in Petrarca (*Rvf* 108, 2 «ov'Amor vidi già *fermar le piante*») e Bembo (*Rime* 40, 7 «poi, quando già potrai *fermar le piante*» e 132, 11 «e *ferma* al suon de le parole il *piede*»). ■ AMICI ORRORI: riferito alla «selva» (dove 'amici' ha valore aggettivale). Più problematico è decifrare il significato di '*orrori'*, da ricondurre probabilmente al sentimento misto di rispetto e di venerazione ispirato da luoghi in cui si percepisce la presenza della divinità (con questa valenza in Bembo *Rime* 4, 9) oppure, molto probabilmente, al timore legato all'oscurità impenetrabile del bosco (secondo un'eventuale memoria petrarchesca di *Rvf* 176, 12-13 «solitario horrore / d'ombrosa selva»). ■ NOIE ADVERSE: i fastidi della vita. ■ FRONDI: i rami della selva «chiusa e riparata» diventano quasi armi con cui proteggersi e farsi da scudo; da legare a 'fronde' (v. 14).
12-14. ■ LUNGO RIPOSO: concetto espresso anche in son. 131, 2-3 «vaghe contrade a' miei desiri amiche / per trovar *posa* a l'alte mie fatiche». ■ ALTE: 'eccelse'. ■ DIVERSE: 'varie'. ■ PIANTE: metaforicamente ad intendere l'esercizio poetico. ■ PRODUCAN SEMPRE: una speranza molto simile è espressa nel son. 135, 14 «e sian sempre in te freschi *i fiori* e l'erbe»; se è valido avvertire nell'idillio bucolico un Parnaso letterario, l'auspicata rigogliosità vegetale diventa metafora anche di un'ambita gloria poetica personale. ■ E FRONDE E FIORI: per il topico accostamento dei termini cfr. canz. 142, 81 «fuor di strada ir cogliendo *hor fiori, or fronde*», ma è verosimile ammettere un debito da *Rvf* 288, 10-11 «non ramo o *fronda* verde in queste piagge, / non *fiore*…», mediato anche da Bembo *Rime* 100, 4 «di *fronde*, e con le piante l'erba *infiora*».

133. [c. 60*r*]

Nel terzo sonetto del ciclo il poeta pare sempre più immerso nelle tanto bramate «vaghe contrade» (131, 2), di cui propone ora una ravvicinata *descriptio*, intrecciata però al motivo tradizionale dell'ineffabilità poetica (vv. 12-13). In un'ottica bucolica, nelle selve si riconoscono tutti gli elementi distintivi del tradizionale *locus amoenus*, ossia il corso d'acqua, il contesto primaverile, i campi erbosi e fioriti, l'ombra di alberi sotto cui riposarsi e il canto degli uccellini. Si scorge una vicinanza con *TC* IV, 121-126: «E rimbombava tutta quella *valle* [= 134, 1] / *d'acque* e *d'augelli*, et eran le sue *rive* / bianche, *verdi*, vermiglie, perse e gialle; [= v. 3] / rivi *correnti* di fontane *vive* / a caldo tempo su per *l'erba fresca* /e *l'ombra* spessa, e *l'aure dolci estive*». Anche in questo caso si avvertono forti connessioni lessicali e rimiche con i sonetti del ciclo lirico e, come in 131 e 132, la predicazione è ritardata al v. 7 (non più al v. 9).
Il sonetto non è databile.

BIBLIOGRAFIA: DAL CENGIO 2019, pp. 246-247.

L'aura soave e l'acqua fresca e viva
che dolce spira e l'erbe impingua e i fiori,
tenere e verdi e di sì bei colori,
quant'uom mai vide in altra piaggia o riva, 4

e 'l cantar degli augelli e l'ombra estiva
e questi boschi e questi amici orrori
son proprio luoghi ove a mondani errori
alma involar sì può nobile e schiva. 8

Oh di che bel desio mi sento ir pieno,
come m'invaga il rimirar d'intorno
verdi prati, onde vive e ciel sereno! 11

Luogo, più ch'altro d'ogni grazia adorno,
chi fia mai che lodar ti possa a pieno?
Tuo resti il pregio d'ogni bel soggiorno. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; condividono la tonica in *–o* e la consonante *–r* la rima B (*-ori*) e D (*-orno*); paronomastica la rima "orrori": "errori" (6, 7); equivoca la rima "pieno": "pieno" (9, 13).

1-4. ■ L'AURA SOAVE: vistoso richiamo petrarchesco, soprattutto di *Rvf* 80, 7 «*L'aura soave* a cui governo et *v*ela»; 109, 9-11 «*L'aura soave* che dal chiaro viso / […] / per far *dolce* sereno ovunque *spira*»; 198, 1 «*L'aura soave* al sole…» e 286, 1 «Se quell'*aura soave*…». Il sintagma, per lo più a inizio verso, ritorna anche in *Rvf* 194, 1; 197, 1-2 («*L'aura* celeste che 'n quel *verde* [= v. 3] lauro / *spira* [= v. 2]… »); 227, 1; 246, 1 («*L'aura* che 'l *verde* laureo et l'aureo crine»); e 356, 1-2 («*L'aura* mia sacra al mio stanco riposo / *spira* sì spesso…».) In coppia con *soave* anche in Bembo *Rime* 26, 13 «e *l'aura* intorno a sì *soave spiri*» e 32, 2-3 «e l'*aura* in poppa con *soave* forza / *spira*…»; Zane *Rime* 22, 1 «*Fresche* onde, lieti campi, *aura soave*» e P. Gradenigo sonetto *Aura soave, che le chiome d'oro* (P. Gradenigo *Rime*, c. 12*v*). Per una simile attestazione in Molin cfr. son. 53, 9 «*l'aura*, che intorno a lei *soave* siede». ■ VIVA: 'corrente'; in riferimento all'acqua anche in Poliziano *Stanze* XVII, 6 «*L'erbe e' fior*, *l'acqua viva* chiara e ghiaccia [= *fresca*, v. 1]» e Ariosto *Orl. Fur.* VIII 61, 5-6 «Smontaro alquanti galeotti in terra / per riportarne e legna et *acqua viva*». ■ DOLCE SPIRA: 'dolcemente soffia'; per l'uso di 'dolce' con valore avverbiale cfr. *Rvf* 97, 11 «...che sì *dolce* sona», ma costrutto già di Orazio *Odi* IV, XIII 6. ■ IMPINGUA: 'arricchisca'. ■ ERBE…FIORI: per l'accostamento è d'obbligo il rimando interno a Molin son. 231, 3 «perché guardassi *l'erbe*, i frutti e i

fiori». Il binomio conserva una memoria petrarchesca (*Rvf* 114, 6; 125, 61; 162, 1; 192, 9; 239, 31; 303, 5; 310, 2 e 337, 3), di tradizione anche petrarchista (come nel caso di B. Tasso *Amori* I 103, 2-7 «e fra le *verdi* [= v. 3] *erbette* e rugiadose / la dolce Primavera accompagnate / ameni e *verdi* colli, *piagge* [= v. 4] ombrose, / rive, ch'adorne di *fior bianchi e gialli* / sete più d'altre *vaghe* e dilettose, / *fiorite*, sacre, e solitarie valli». ■ TENERE E VERDI: riferito, secondo senso e concordanza, solo a «erbe» (con fitta tradizione petrarchesca di *Rvf* 10, 7; 54, 5; 129, 41; 176, 11; 190, 1-2; 208, 8). ■ PIAGGIA: lett. 'pendio', qui genericamente nel significato di 'luogo, valle'. In contesto simili cfr. *Rvf* 125, 49 «odil tu, *verde riva*», 129, 4 «Se 'n solitaria *piaggia*, o *rivo*, o fonte», *TC* IV, 29 «…per una *verde piaggia*».
5-8. ■ CANTAR DEGLI AUGELLI: elemento topico del *locus amoenus* di matrice petrarchesca per cui cfr. *Rvf* 219, 1; 310, 12 e 353, 1, ma anche Bembo *Rime* 142, 92-93. ■ OMBRA ESTIVA: altro motivo tradizionale del *locus amoenus*; per la vicinanza di termini cfr. *Rvf* 212, 2. ■ AMICI ORRORI: si veda la nota a son. 131, 9. ■ SCHIVA: 'riluttante', riferito sempre ad «alma» come anche in Bembo *Stanze* 3, 3.
9-11. ■ BEL DESIO: per il costrutto, di memoria petrarchesca, cfr. anche son. 15, 7 e son. 34, 10. ■ RIMIRAR: oltre al possibile significato rafforzativo di 'guardare con attenzione' si deve ammettere anche la valenza di 'guardare di nuovo, una seconda volta'; infatti la terzina conserva una nuova descrizione di un paesaggio già descritto nei versi precedenti ma con ordine invertito nell'apparizione degli elementi: dai prati (v. 3) all'aria soave (v. 1). Con la medesima valenza polisemantica cfr. son. 138, 4 «che s'apre a *rimirar l'erbe* [= v. 2] e le foglie». ■ VERDI PRATI: da ricondurre alle «erbe tenere e verdi» (vv. 2-3); per il sintagma cfr. *Rvf* 312, 7. ■ ONDE VIVE: da ricondurre a «e l'acqua fresca e viva» (v. 1) ■ CIEL SERENO: da legare a «d'aura soave» (v. 1); per il costrutto cfr. *Rvf* 129, 67; 312, 1; 359, 9-10; *TM* I, 153 e *TF* I, 16; Bembo *Stanze* 45, 6; Stampa *Rime* 267 e 284; Della Casa *Rime* 31, 11; 45, 42 e 49, 7.
12-14. ■ LUOGO…A PIENO: *topos* tradizionale dell'insufficienza della lode. ■ BEL SOGGIORNO: espressione attestata in cfr. *Rvf* 105, 3; 188, 2 e Bembo *Rime* 88, 8.

134. [c. 60*v*]

Il poeta si descrive in un momento di solitudine riflessiva nel pieno dell'amato idillio agreste, di memoria fortemente petrarchesca (*Rvf* 35 e 129). Nella seconda quartina dà voce al pensiero di colui che lo osserva dall'esterno e ne fraintende la disposizione interiore: ciò che in lui, apparentemente, potrebbe sembrare uno stato d'animo affranto nasconde in realtà un'incompresa leggerezza e gioia. Infatti, solo l'allontanamento dalle miserie della propria quotidianità urbana permette all'io lirico di raggiungere la tanto auspicata serenità interiore, fraintesa dai più. Anche nel sonetto in questione, non mancano numerose spie lessicali di connessione intertestuale e memorie rimiche nei confronti degli altri sonetti del ciclo; ed è riproposta l'analoga strategia sintattica di ritardo della predicazione principale alla seconda quartina (in questo caso al v. 5).
Il sonetto non è databile.

Chi mi vedesse in questa valle ombrosa
errar pensoso a passi torti e lenti,
e fermarmi talor con gli occhi intenti,
o giù posarmi in qualche parte erbosa, 4

certo diria: «Questi gran pena ascosa
porta e bisbiglia in sé co' suoi tormenti».
Né sa che, co' pensier' del vulgo spenti,
sento in me l'alma a pien lieta e gioiosa. 8

Qui vivo in libertà, qui nulla interna
cura mi preme e quel che più m'è caro
seguo e non ho d'altrui tema o sospetto. 11

Qui de la pace, ch'è nel cielo eterna,
gusto il sembiante. Ahi mio destino avaro,
che mi toi, col partir, sì caro obbietto! 14

Sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE CDE; la rima B (*-enti*), C (*-erna*) ed E (*-etto*) condividono la tonica in *–e*; C e D (*-aro*) condividono il perno consonantico nella vibrante *–r*; ricca la rima "interna": "eterna" (9, 12). Simili le parole-rima di son. 69: "tormenti" (v. 1), "ombrosa": "ascosa" (2, 3). La sequenza "lenti": "intenti": "spenti" è di *Rvf* 35 (2, 3, 7).

1-4. ■ VALLE OMBROSA: evidente ripresa da *Rvf* 129, 5 «s'infra duo poggi siede *ombrosa valle*»; ma con numerose riprese anche cinquecentesche come in Della Casa *Rime* 45, 2 «vien Progne, *ombrose valli*…». ■ PENSOSO: 'pensieroso'; con recuperi vischiosi, l'immagine risente quasi dichiaratamente di *Rvf* 35, 1-3 «Solo et *pensoso* i più deserti campi / vo mesurando *a passi* tardi *et lenti* [= v. 2], / et gli *occhi* [= v. 3] porto per fuggire *intenti* [= v. 3]»; il recupero è vistoso anche in B. Tasso *Amori* I 87, 1 «Solo e *pensoso* i miei passati affanni». ■ TORTI: forse 'non lineari', come di chi sta cercando qualcosa ed è assorto nei propri pensieri. ■ OCCHI INTENTI: il poeta descrive lo sguardo di colui che è immerso nei propri pensieri; sempre riferito agli occhi anche nel capit. 129, 26 «leggendo in voi farà con gli *occhi intenti*». ■ POSARMI: 'riposarmi'; per simile scelta verbale cfr. son. 131, 3.
5-8. ■ CERTO: 'certamente'. ■ DIRIA: «QUESTI…ASCOSA: per l'intervento di un esterno a commento dell'atteggiamento del poeta, còlto in un momento di isolamento agreste, cfr. *Rvf* 29, 13 «*diria*: "*Questo* arde, et di suo stato è incerto»". ■ GRAN PENA: le angosce alluse nei sonetti precedenti (per esempio in son. 131, 3 e rimandi). ■ ASCOSA: 'nascosta, interiore'; riferito a un dolore anche in son. 11, 11 «canta Venier la mia *nascosta piaga*» e son. 33, 14 «per me pianger *nascoso il mio tormento*». ■ TORMENTI: in combinazione con *pena* anche nel son. 181, 7-8; comune anche a Della Casa *Rime* 7, 8 «…fra *tormenti et pene*». ■ PENSIER': qui da intendere al plurale. ■ VULGO: già nei sonetti 131, 1 e 132, 3. ■ SPENTI: con il significato di 'abbandonanti'. ■ ALMA …GIOIOSA: il significato è avvicinabile a son. 132, 7-8 «e *vive in libertà* [= v. 9] fuor d'ira e cura / vita, ch'ogni mondan stato precorre». La coppia aggettivale si attesta anche in Stampa *Rime* 128, 14 «da vita mia, qual fu, *lieta e gioiosa*» e 161, 14 «cari e *gioiosi*, a me *lieta* e gradita». ■ ALMA LIETA: cfr. *Rvf* 215, 4 «e 'n aspetto *pensoso* [= v. 2] *anima lieta*» e 278, 10; Bembo *Rime* 30, 5; Della Casa *Rime* 51, 1.
9-11. ■ QUI: nel *locus amoenus* protagonista del ciclo lirico. Si noti la ripetizione avverbiale al v. 9: «*Qui* vivo in libertà, *qui* nulla interna», *replicatio* che enfatizza l'andamento a maiore dell'endecasillabo. ■ IN LIBERTÀ: la ribadita condizione di libertà è dovuta alla liberazione dell'anima dalle angosce e dai pensieri che gravano il invece «vulgo errante» (son. 131, 1). ■ TEMA O SOSPETTO: 'paura o sospetto'; per il binomio cfr. son. 22, 13 «tu sgombra il cor di *tema e di sospetto*», già attestato in Petrarca *TC* I, 103 «…di *paura e di sospetto*».
12-14. ■ QUI: in anafora rispetto all'attacco del v. 9. ■ SEMBIANTE: una rappresentazione simile, un assaggio. ■ DESTINO AVARO: per il sintagma cfr. Bembo *Rime* 56, 14 «…lo mio *avaro destino*»; il tempo è tradizionalmente 'avaro' perché rapido nel suo scorrere. ■ TOI: 'togli'; già *Rvf* 188, 8. ■ PARTIR: qui Molin si riferisce al proprio allontanamento.

135. [c. 60*v*]

Fin dal primo verso del sonetto Molin immagina di proseguire il dialogo con la propria amata «contrada» (v. 1), della quale sono elencate fin da subito le bellezze, conformi al codice del *locus amoenus* (come nel son. 133). Dopo averne ribadito le qualità, nelle terzine il poeta esprime nuovamente il proprio desiderio di intrattenersi ancora a lungo in un simile isolamento bucolico o, in alternativa, di tornarci il prima possibile. Il testo è costruito su iterate riprese etimologico-lessicali interne quali: *fiorita – fior* (vv. 1 e 14), *ora – ore* (vv. 6 e 12) e *fia – fian* (vv. 9 e 11). Formule di *duplicatio* con fine enfatico si ripropongono anche nelle costruzioni sintattiche (v. 12), nelle ripetute dittologie (ai vv. 3, 8, 11 e 14), nelle riproposte inarcature (vv. 5-6 e 12-13), nelle disseminazioni foniche e nella quasi uniformità consonantica delle rime.

Il sonetto non è databile.

Verde, vaga, fiorita, alma contrada,
fra quante gli occhi miei videro ancora
cui 'l ciel sì novamente orna e infiora,
che nulla più che star teco m'agrada, 4

qui co' diversi studi a dolce bada
scorgo i miei dì, che non m'annoia un'ora,
sì far potess'io in te ferma dimora!
Ma pur convien ch'io mi diparta e vada. 8

Rimanti, e se fia mai ch'a te ritorni,
com'io pur spero un dì, sì ch'io respiri
da le fortune mie gravi e acerbe, 11

quanto quell'ore fian, quanto quei giorni
cari! Tu serba intanto i miei desiri,
e sian sempre in te freschi i fiori e l'erbe. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE CDE; B (*-ora*) e C (*-orni*) condividono la tonica in *–o* e sono in parziale consonanza; B, C, D (*-iri*) ed E (*-erbe*) condividono la vibrante in *–r*; ricca la rima "contrada": "agrada" (1, 4); inclusive le rime "ora": "dimora" (6, 7) e "acerbe": "erbe" (11, 14).

1-4. ■ VERDE, VAGA…: si noti l'allitterazione della fricativa *-v*, in apertura di un verso marcatamente quadripartito. ■ CONTRADA: in apostrofe; cfr. son. 131, 2 «*vaghe contrade* a' *miei desiri* [= v. 13] amiche»; simile entusiasmo è dimostrato da B. Tasso *Amori* I 84, 14 «o felice, beate, *alme contrade*!». ■ VERDE…ALMA: riconoscibile l'ipotesto petrarchesco da *Rvf* 125, 74 «fresco, *fiorito* et *verde*» e 243, 1 «Fresco, ombroso, *fiorito* e *verde colle*». ■ NOVAMENTE: è valido sia il significato di 'in maniera nuova' sia 'di nuovo'. ■ ORNA: per la medesima immagine cfr. son. 131, 5. ■ INFIORA: per l'uso verbale cfr. canz. 197, 45 «l'anime nostre *infiora*». In simile contesto cfr. Bembo *Rime* 100, 4 «…l'erba *infiora*»; B. Tasso *Amori* I 140, 8 «fa co' begli occhi, e le campagne *infiora*» e III 14, 6 «che 'l Tebro inonda, u' le campagne *infiora*».
5-8. ■ QUI: nella contrada. ■ BADA: 'indugio'. ■ FERMA DIMORA: simile, per quanto in contesto diverso, a Della Casa *Rime* 45, 22 «ivi pregando *fo* lunga *dimora*». Per lo stesso desiderio cfr. son. 131, 9-11 «fatemi insieme voi d'abitar degno / gli alberghi vostri e come qui m'appaga / lo star…». ■ MA: l'avversativa infrange l'auspicio e marca il ritorno al reale. ■ MI DIPARTA E VADA: Molin deve rientrare, con dispiacere, a Venezia.
9-11. ■ RIMANTI: 'tu rimani'; in Molin cfr. capit. 130, 76 «*Rimanti* dunque ingrata, empia e infida». La formula si attesta anche in *Rvf* 124, 81 e 227, 13. ■ ACERBE: riferito al destino cfr. canz. 85, 59 «a cui per duol del caso *acerbo* e strano».
12-14. Si noti la disseminazione fonica della sibilante *–s* e della vibrante *–r*: «quanto quell'o*r*e fian, quanto quei gio*r*ni / ca*r*i! Tu *s*e*r*ba intanto i miei de*s*i*r*i; / e *s*ian *s*empre in te f*r*e*s*chi i fio*r*i e l'e*r*be». ■ ORE…GIORNI: per la vicinanza di termini cfr. canz. 87, 1 «Io vò contando i mesi e i *giorni* e l'*ore*» (su memoria di *Rvf* 12, 11). ■ TU: riferita alla «alma contrada» (v. 1). ■ FRESCHI…ERBE: simile in B. Tasso *Amori* III 35, 15 «*sian sempre* verdi [= vv. 1], *freschi* e dilettosi»; per il sintagma 'i fiori e l'erbe' cfr. son. 53, 1 «Qual mostran meraviglia i *fiori* e l'*erba*». Per identico auspicio cfr. son. 132, 13-14 «…e queste alte e diverse/ piante producan *sempre* e fronde e *fiori*».

136. [c. 61*r*]

Nel sonetto Molin rinnova il proprio desiderio di potersi intrattenere ulteriormente nell'idillico contesto agreste, popolato da «sacri selvaggi Dei» (v. 1) ai quali l'io si rivolge in apostrofe. L'autore si dice consapevole, infatti, che il rientro alla propria quotidianità urbana corrisponderebbe ad un ritorno alla peggiore grettezza e meschinità umana. La struttura del componimento è ben bilanciata nella disposizione degli argomenti: la prima quartina e la prima terzina ospitano il disvelamento delle brutture del volgo; la seconda quartina e la seconda terzina ospitano, invece, la richiesta di asilo da parte del poeta. Particolarmente numerose sono le memorie, lessicali e rimiche, dei rimanenti componimenti del ciclo bucolico. Anche in questa occasione la predicazione principale è ritardata alla seconda quartina (al v. 7), con subordinata relativa e condizionale (v. 5).
Il sonetto non è databile.

Sacri selvaggi Dei, ch'errando intorno
le selve e questo erboso almo paese,
senza tema d'insidia o d'altre offese,
godete l'aria di sì bel soggiorno, 4

se non v'annoia o non prendete a scorno
ch'uom calchi la 've 'l pie' vostro si stese,
prestate grazia a le mie voglie accese
d'umil albergo in questo loco adorno. 8

Qui pur vorrei col cor fermar le piante,
per dilungarmi da l'usanza sciocca
che 'l dritto aborre e 'l torto apprezza e ama. 11

Oh, se tanta ventura un dì mi tocca,
quante n'avrete voi grazie, e io quante
cure spero adempir d'onesta brama! 14

Sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE DCE; A (*-orno*) e D (*-occa*) condividono la tonica in *–o*; C (*-ante*) ed E (*-ama*) la tonica in *–a*; inclusiva la rima "ama": "brama" (11, 14). La rima *–occa* non si attesta in Petrarca, ma solo in un unico caso dantesco "sciocca": "tocca" (*Inf.* XXXI, vv. 70 e 72).

1-4. ■ SELVAGGI: 'selvatici' perché popolano le «selve» (v. 2). ■ DEI: le «anime dive» di son. 131, 5. ■ ERRANDO: senza connotazione moralmente dispregiativa, qui è impiegato nel significato di 'vagare'. ■ INTORNO: con uso avverbiale, non essendo seguito dalla preposizione *a*. ■ ALMO: è ambivalente il significato semantico. È valido quindi sia il significato generico di 'magnifico' oppure come latinismo 'vitale'. Da segnalare i precedenti petrarcheschi di *Rvf* 128, 9 «…dilecto *almo paese*» e 226, 12-3 «Solo al mondo *paese almo*, felice, / verdi rive fiorite, ombrose piagge». ■ ERBOSO: anche in son. 136, 3. ■ INSIDIA: da ricondurre a son. 134, 11 «…e non ho d'altrui tema o sospetto». ■ OFFESE: per l'espressione, sempre in clausola, cfr. *Rvf* 53, 89. ■ BEL SOGGIORNO: anche in son. 133, 14 e rimandi. 5-8. ■ SE NON V'ANNOIA…LOCO ADORNO: la richiesta di essere ammesso in questo *locus amoenus* è attestata anche in son. 131, 9-11 «fatemi insieme voi d'abitar degno/ gli alberghi vostri [= *albergo*, v. 8], e come qui m'appaga / lo star, d'avermi a voi non sia discaro» e rimandi. ■ VI: riferito agli Dei del v. 1. ■ ANNOIA: 'infastidisce'. ■ PRENDETE A SCORNO: 'se non vi offende'. ■ CALCHI: 'ripercorrere le impronte'. ■ 'VE: 'ove'. ■ PRESTATE GRAZIA: il poeta chiede che venga assecondata la sua preghiera; da rilevare 'grazie' poi al v. 13. ■ VOGLIE ACCESE: 'desideri ardenti', da ricondurre a son. 131, 2. Per l'espressione cfr. *Rvf* 224, 3 «s'oneste *voglie* in gentil fuoco *accese* (: offese)» e *TP* 182 «*ch'accende*

in cor gentile honeste *voglie*». ■ UMIL: perché si riferisce al poeta. ■ LOCO ADORNO: cfr. son. 131, 5 «S'anime dive in sì *bel luogo adorno*» e son. 133,12 «*luogo* più, ch'altro, d'ogni grazia *adorno*» e rimandi.
9-11. ■ QUI: nell'amato *locus amoenus*; così indicato, sempre in aperture di terzine, anche nel son. 134 ai vv. 9 «*Qui* vivo in libertà, *qui* nulla interna» e 12 «*qui* de la pace…». ■ FERMAR LE PIANTE: 'fermare le piante dei piedi', quindi 'fermarsi'; per lo stesso significato nel medesimo contesto son. 132, 9 «*fermarò 'l piè* fra questi amici orrori»; anche in Petrarca (*Rvf* 15, 7 e 108, 2), Bembo (*Rime* 40, 7) e Stampa *Rime* 241, 30. ■ DILUNGARMI: 'allontanarmi'; con pari significato anche in *Rvf* 127, 16 e 130, 2. ■ USANZA SCIOCCA: perché propria della massa, disprezzata perché corrotta e viziosa come ribadito già nel son. 132, 4 «che l'uso ingrato e i bei costumi aborre». ■ DRITTO: 'ciò che è giusto'. ■ ABORRE: 'dantismo per detesta'; per le attestazioni cfr. sest. 94, 66 e son. 132, 4. ■ DRITTO…AMA: si noti il chiasmo semantico nella disposizione degli elementi.
12-14. ■ VOI: in perfetta circolarità riferito ai «sacri selvaggi Dei» (v. 1).

137. [c. 61*r*]

Nel sonetto Molin riflette sulla natura divina del luogo, così perfetto da sembrare consacrato a Giove (v. 7). Tuttavia gli effetti rigeneranti, in termini di ispirazione poetica, suggeriscono piuttosto la presenza benefica di Febo (v. 14), come già alluso nel primo sonetto della serie (son. 131, 13-14).
Il sonetto non è databile.

Se per diletto mai d'alma divina
veste terreno alcun vaghezze nove
qui d'ognitorno il ciel tal grazia piove
che fa de i guardi altrui dolce rapina, 4

né selva in poggio adorna e pellegrina
stende braccia sì belle o chiome altrove,
degna d'esser direi sacrata a Giove
cui più ch'altro la terra 'l cielo inchina. 8

Ma da gli effetti, ond'io sento destarmi,
credo che Febo sol regnar qui volle
né veder segno d'altro nume parmi, 11

ch'ei non verria sì chiuso a ritrovarmi,
se suo non fosse questo bosco e 'l colle,
per trar d'un pigro stil sì pronti carmi. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC CDC; A (*-iva*) e B (*-ove*) sono in consonanza; B e D (*-olle*) in assonanza.

1-4. ■ SE PER DILETTO…VAGHEZZE NOVE: offro una parafrasi: 'Se un luogo si abbellisce per il piacere di una divinità'. ■ VAGHEZZE NOVE: per il sintagma cfr. son. 15, 2 «cinta di glorie e di *vaghezze nove*» e son. 177, 13 «*vaghezze nove* e sol di più bei lampi»; ma anche in B. Tasso *Amori* II 99, 20 «pien di *nove vaghezze* e d'ornamenti». ■ OGNITORNO: 'ovunque'. ■ PIOVE: con simile accezione semantica cfr. son. 147, 3 «onde ne mostra il *ciel* sì chiare prove, / ch'ov'egli il suo favor per *gratia piove*», son. 215, 3-4 «poi che t'arride il *ciel*, Marte in te *piove* / tante sue *grazie* e Febo anco ti canta» e 216, 2 «e tante *grazie il ciel* dispensa e *piove*». ■ GUARDI: 'sguardi'. ■ DOLCE RAPINA: 'dolce' perché piacevole; per il sintagma cfr. *Rvf* 167, 5 «sento far del mio cor *dolce rapina*» e B. Tasso *Amori* II 29, 7 «fece di mille cor *dolci rapine*».

5-8. ■ NÉ SELVA…ALTROVE: la bellezza del luogo è tale da essere di gran lunga superiore a qualunque altro luogo. ■ POGGIO: 'collina'. ■ CHIOMA: riferito alla selva anche in Stampa *Rime* 183, 9-10 «...fiorita / la *chioma* de' bei colli…». ■ GIOVE: qui evocato perché la bellezza del luogo è tale da essere degna solo del re degli dei; per la presenza di Giove in Molin cfr. son. 4, 2 e rimandi. ■ LA TERRA E 'L CIELO: con significato totalizzante; si scorge una memoria letteraria di *Purg.* XXIX, 25 «…la *terra* e 'l *cielo*» e *Rvf* 167, 1 «Or che 'l *ciel* et la *terra* e 'l vento tace».
9-11. ■ QUI: nella selva. ■ FEBO: l'ispirazione poetica che coglie l'autore in questo *locus amoenus* è tale da fargli sospettare la presenza di Febo in persona; per la presenza di Apollo nella lirica di Molin cfr. son. 1, 2 e rimandi.
12-14. ■ PIGRO STIL: sintagma petrarchesco (per esempio cfr. *Rvf* 71, 9-10). ■ PRONTI CARMI: simile uso nella canz. 154, 5 «Qui formar mi convien più *vivi carmi*».

138. [c. 61*v*]

Il sonetto sviluppa nuovamente la descrizione della bucolica contrada, elevata qui a Parnaso letterario perché preziosa fonte di ispirazione poetica. Nella solitudine del luogo, dal quale sono esclusi gli spiriti indegni, Molin riconosce il regno di Febo, a cui corrisponde un bosco verdeggiante e rigoglioso. Nel sonetto pare avvertibile il tradizionale motivo letterario della contrapposizione tra città e campagna, nella convinzione che solo la seconda rende possibile l'esperienza dell'autenticità poetica.
Il sonetto non è databile.

Oh che vaghi pensier, che dolci voglie
mieto col cor tra queste verdi fronde;
quanto di vago a le città s'asconde,
che s'apre a rimirar l'erbe e le foglie! 4

Non tanti frutti o fior man pronta coglie,
ov'i rami o 'l terren di lor più abonde,
quante a noi grazie il ciel qui largo infonde,
ch'uom dir ben può che da le selve il toglie. 8

Chi può dunque negar ch' i colli e i boschi
non sian ministri de' bei studi eletti?
Ma nol veggon gli ingegni infermi e loschi. 11

Qui si destan gli spirti e gli intelletti
e sono i luoghi solitari e foschi
scole di Febo e suoi sacri ricetti. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-oglie*) e B (*-onde*) sono in assonanza; C (*-oschi*) condivide con A e B la tonica in *–o*; paronomastica la rima "fronde": "infonde" (2, 7); ricca la rima "eletti": "intelletti" (10, 12).

1-4. ■ QUANTO DI VAGO…S'ASCONDE: il passo enfatizza il contrasto tra la dimensione rurale e quella urbana, costituita qui da Venezia. ■ ERBE E LE FOGLIE: già al v. 2.
5-8. ■ FRUTTI: connesso a «fior» anche nel son. 213, 3 «perché guardassi l'*erbe* [= v. 4], *i frutti e i fiori*»; ma già *Rvf* 337, 3; *TF* III, 20; Della Casa *Rime* 66, 6 e Stampa *Rime* 11, 14 e 158, 12-13.
9-11. ■ COLLI E I BOSCHI: per la vicinanza dei termini cfr. Stampa *Rime* 140, 9-10 «Io cangerei con voi campagne e *boschi* / e *colli* e fiumi…». ■ MINISTRI: 'al servizio'. ■ BEI STUDI: anche nel son. 131, 12. ■ INFERMI E LOSCHI: per la coppia aggettivale cfr. B. Tasso *Amori* IV 51, 9 «indi con l'occhio

prima *infermo e losco*»; per 'loschi' riferito a 'ingegni' si segnala già un precedente petrarchesco in *Rvf* 259, 3.
12-14. ■ LUOGHI SOLITARI E FOSCHI: riferito al *locus amoenus* protagonista del ciclo lirico. ■ SOLITARI: l'immagine è simile in *Rvf* 304, 4 «cercai per poggi *solitari* et hermi»; Della Casa *Rime* 45, 16 «Qual chiuso albergo in *solitario bosco* [= v. 9]» e 63, 1 «O dolce selva *solitaria*, amica». ■ FOSCHI: 'oscuri', perché riferito ai «boschi» (v. 9). ■ SCOLE: simile immagine in B. Tasso *Amori* II 62, 71 «cercò di *poesia* le *scole elette* [= eletti, v. 10]». ■ RICETTI: 'rifugi'.

139. [c. 61*v*]

Il poeta, avendo avuto una vita dolorosa e tormentata, si augura una vecchiaia tranquilla e serena. Il sonetto propone la consueta equivalenza tra l'esistenza umana e il trascorrere di un singolo giorno, altrettanto breve e inconsistente. In questa prospettiva metaforica, dunque, i diversi momenti del giorno scandiscono le principali età della vita umana (vv. 1-2, 7-8 e 14). Questo motivo, di tradizione classica, è ampiamente attestato nella produzione poetica petrarchesca volgare e latina (in particolare *Secr.* III, p. 210 e *Fam.* XXIII 5, 13 - XXIV 1, 29). La prima quartina e la prima terzina, oltre a presentare un attacco molto simile, conservano entrambe l'auspicio di un rovesciamento di sorte da una condizione negativa a positiva, da tormentata a quieta. Entrambe le ripartizioni, inoltre, ospitano un'interrogativa e sono riconoscibili parallelismi aggettivali e sintattici (per esempio il dettaglio cromatico dei vv. 4 e 9). Al contrario la seconda quartina e la seconda terzina sviluppano una dinamica oppositiva: i vv. 5-8 propongono un'atmosfera disillusa, mentre nei vv. 12-14 prevale la speranza.
Il sonetto non è databile.

Sarà giamai, prima che io giunga a sera
di questo mio giorno al mio viver segnato,
che 'l ciel, che fu per me sempre turbato,
cangi la vista sua torbida e nera? 4

L'alma, di travagliar stanca, dispera
sorte miglior, temendo il suo reo fato;
scorso ho 'l meriggio e sto col vespro a lato
né so s'al tardo io pur tal viva o pera. 8

Sarà, dico, giamai che 'l ciel oscuro
per me s'allumi? E pur talor compiace
e si cangia destin protervo e duro. 11

Deh, tanto impetri di riposo e pace,
ch'io sia di respirar meco sicuro.
Seguan poi l'ore mie come a lui piace. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*-ato*) e D (*-ace*) condividono la tonica in *–a*; in consonanza la rima A (*-era*) e C (*-uro*); inclusiva la rima "dispera": "pera" (5, 8); ricca la rima "oscuro": "sicuro" (9, 13); derivativa la rima "compiace": "piace" (10, 14); paronomastica la rima "pace": "piace". Per quest'ultima numerosi i precedenti nei *Rvf* cfr. 21 (2, 3), 126 (64, 65), 128 (120, 122), 150 (1, 4) e 273 (12, 14).

1-4. ■ SARÀ GIAMAI…: 'accadrà mai, sarà mai possibile'. ■ GIUNGA A SERA: la sera della vita, quindi 'la vecchiaia' (come già *TM* I, 39). Con lo stesso significato, e in termini simili, cfr. son. 185, 9-10 «Già ho più che mezzo del camin trascorso, / ch'al fin mi mena e 'l mio *dì volto a sera* (: pera)». ■ MIO GIORNO: la vita, per la sua brevità e inconsistenza, è tradizionalmente associata ad un singolo giorno.

In Molin l'idea è ribadita anche nella sest. cfr. sest. 198, 13-14 «Né voler s'ella nacque eterna in cielo, / che dal viver mondan, *che sembra un giorno*». Per il *topos* cfr. già *TT*, 61 «Che più *d'un giorno è la vita mortale*?» (e i rimandi suggeriti in PACCA-PAOLINO 2011, p. 487). ■ SEGNATO: 'stabilito'; con significato simile cfr. Bembo *Rime* 74, 6 «…quando 'l tuo *dì* fia *segnato*». ■ TURBATO: 'agitato, inquieto', da ricondurre all'inquietudine del poeta stesso. Associato a 'ciel' cfr. son. 213, 6 «ch'al *ciel turbato*, a i dì lunghi…»; ma con attestato uso da parte di Bembo (*Rime* 55, 36; 102, 13; 126, 2 e 142, 84). ■ CANGI LA VISTA: 'cambi aspetto'. ■ TORBIDA: 'fosca'; con eguale significato cfr. Bembo *Stanze* 45, 6 «come *un torbido ciel* torni sereno»; simile auspicio in Stampa *Rime* 308, 13-14 «ove per tempo non si può *cangiare* / l'eterna vita in *torbida*, e serena» e Della Casa *Rime* 41, 5-6 «O tempestosa, o *torbida* procella/ che 'n mar sì crudo la mia vita giri». ■ NERA: oltre alla restituzione di un cromatismo realistico rispetto alla tempesta accennata allusa nella quartina, la scelta del nero si carica di un forte significato metaforico negativo. Una uguale coppia aggettivale, con uso simile, si attesta in Stampa *Rime* 301, 8 «d'ogni nostr'*atra* [= *nera*, v. 4] e *torbida* procella».
5-8. ■ TRAVAGLIAR: 'riferito ad '*alma'* anche in Bembo *Rime* 142, 63 «fosti de *l'alma travagliata* et *stanca*». Molin denuncia le sofferenze della vita umana anche nella canzone 195, 135-137 «E, per il viver vostro è un mar ondoso / d'errori in fragil barca, / ch'uom *travagliando* varca». ■ STANCA: riferito ad 'alma' anche in *Rvf* 173, 3; 299, 10 e Della Casa *Rime* 24, 14. ■ REO FATO: per l'espressione cfr. già *Rvf* 187, 12. ■ MERIGGIO: 'mezzogiorno'; nella metafora continuata del sonetto si riferisce qui all'età adulta. ■ VESPRO: 'la sera', quindi la 'vecchiaia'; per la sola vicinanza di termini cfr. Stampa *Rime* 198, 44 «da *mezzo dì*, da *vespro*…». ■ A LATO: quindi 'vicino'; con lo stesso significato cfr. *Rvf* 264, 134 «ché co la morte *a lato*». ■ AL TARDO: 'notte', quindi 'alla vecchiaia'; per attestazioni precedenti cfr. *Rvf* 127, 68.
9-11. ■ SARÀ, DICO, GIAMAI: da rilevare il perfetto parallelismo con il v. 1. ■ OSCURO: prima infatti definito una visione «torbida e nera» (v. 4). ■ PER ME: 'a mio vantaggio'. ■ S'ALLUMI: 's'illumini', in segno di speranza. ■ PROTERVO: 'minaccioso'; un'immagine simile si attesta anche nel son. 156, 4 «sospirava il *destin protervo* e rio». Non si esclude una memoria di cfr. Bembo *Rime* 129, 4 «men grave quel *protervo* aspro *destino*». ■ DURO: con uguale significato e uguale coppia di termini cfr. son. 37, 14 «e spesso vince il *ciel protervo e duro* (: *sicuro*)».
12-14. ■ IMPETRI: 'consegui con suppliche'. ■ COME A LUI PIACE: ovvero secondo la volontà di Dio; è calco di *Rvf* 161, 11 «*come a lui piace*…».

140. [c. 62*r*]

Il sonetto ospita un'amara riflessione esistenziale, testimone di una certa sfiducia nei confronti del favore della sorte. Nonostante Molin dichiari di aver sempre cercato di perseguire una vita retta e moralmente impeccabile, si ritiene ostacolato ripetutamente dalla Fortuna. Nella seconda quartina pare lecito avvertire la personale frustrazione del poeta per aver perso all'ultimo un'importante contesa, probabilmente quella giudiziaria contro il fratello Nicolò, dopo l'illusione di averla invece risolta a proprio favore. Dopo nuovi sonetti di ambientazione agreste-selvatica, il sonetto 140 sviluppa in conclusione un'immagine marittima, metafora (abbastanza tradizionale) dell'accettata fluttuazione del corso della propria esistenza. Infine, si noti la marcata concentrazione coordinativa dell'ultima terzina, priva di qualunque difficoltà formale, quasi riflesso del rassegnato affidamento al proprio destino da parte dell'autore.
Il sonetto non è databile, ma nel caso il riferimento biografico fosse valido è da collocare alla metà degli anni Cinquanta.

Quel che sempre cercai per miglior vita,
viver lungi dal vulgo errante e vano
da che nostr'uso è sì corrotto e strano
ch'ella ben dir si può da lui tradita, 4

Fortuna, spesso a le contese ardita
de' bei desir, sudar mi fece in vano

e l'opra ste‹s›sa; e già presso a la mano
tronca restò de la speranza ordita. 8

Or poi che 'l vincer lei non m'è concesso,
né mi ritrovo a contrastar possente,
schermirla provo in avanzar me stesso. 11

E qui sol miro e in ciò queto la mente,
com'uom ch'ave‹a› il suo legno al mar commesso
e va con l'onda, e men turbato il sente. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; C (*-esso*) e D (*-ente*) condividono la tonica in *–e*; ricca la rima "tradita": "ardita": "ordita" (4, 5, 8); equivoca la rima "vano": "vano" (2, 6); inclusiva la rima "possente": "sente" (10, 14).

1-4. ■ QUEL…MIGLIOR VITA: 'quello che ha sempre ricercato per una vita migliore'. ■ VIVER…TRADITA: con funzione esplicativa, quasi di glossa. Da rilevare la marcata figura etimologica in inarcatura *vita* – *viver* (vv. 1-2), accompagnata da uno strascico fonico della fricativa *-v* in allitterazione («Viver lungi dal Vulgo errante e Vano»). ■ LUNGI: 'lontano'. ■ VULGO ERRANTE: espressione identica a son. 231, 1 «Or che dal *vulgo errante* a voi ritorno» e rimandi. ■ NOSTRO USO: ovvero dallo stile di vita di Molin e delle persone a lui vicine. ■ CORROTTO E STRANO: da ricondurre alla condanna ai vizi e alla degenerazione morale incarnata dalla massa del volgo. ■ ELLA: la *vita* (v. 1). ■ LUI: il *vulgo* (v. 2). ■ TRADITA: riferito alla *vita* anche in B. Tasso *Amori* II 102, 210 «io sol t'ho, *vita* mia, morta e *tradita*».
5-8. ■ FORTUNA: la sorte ha qui un'accezione negativa, in quanto colpevole di aver contrastato la serenità della vita di Molin, sottoposto a continue prove faticose e tormenti. ■ PRESSO A LA MANO: sul punto di raggiungere ciò che l'autore sperava. ■ TRONCA: per uso simile cfr. Stampa *Rime* 73, 12 «sì le *speranze* mie *tronca*…».
9-11. ■ NÉ MI RITROVO…POSSENTE: 'non sono abbastanza forte'. ■ LEI: la sorte.
12-14. ■ QUI: nel *locus amoenus* rappresentato dal contesto bucolico di Molin. ■ QUETO LA MENTE: la dimensione agreste rasserena l'autore dalle proprie preoccupazioni. ■ IL SUO LEGNO: 'la barca', sineddoche tradizione per la vita stessa (non si esclude una memoria poetica di *Rvf* 80). ■ L'ONDA: la corrente.

141. [c. 62*r*]

Nell'ultimo sonetto del ciclo, il poeta si rivolge al silenzio notturno dell'amato scenario bucolico, apprezzato al punto da essere oggetto di una vera e propria sacralizzazione (v. 1). Riferimenti alla calma e pace del luogo si avvertono ripetutamente nel corso del testo: «ch'in bando tien da sé noie e rumori» (v. 11) e «i tuoi taciti orrori» (v. 13). Una simile atmosfera concilia la serenità interiore del poeta, intesa come evasione dai tormenti del quotidiano e del «cieco volgo» (v. 8), ma anche momento di ispirazione intellettuale (v. 14). La situazione appartata e la tranquillità dello sfondo notturno suggeriscono un'influenza dellacasiana (Della Casa *Rime* 54). Inoltre, «l'affinità dellacasiana della gamma tematica è confermata dai due enjambement dei versi iniziali, di tipo molto tenue per la verità, e dall'ampia partitura sintattica» (cit. da TADDEO 1974, p. 91). Anche in questo sonetto la predicazione principale è ritardata alla seconda quartina (qui al v. 6).
Il sonetto non è databile.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 91.

Alto e sacro silenzio, a cui mi volgo
desto dal sonno e in quest'ombre oscure
allargo nel mio cor sì vaghe cure,
ch'a lor intento a me spesso mi tolgo, 4

se quel piacer che in te la notte colgo
sì mi desser d'aver le mie venture
ne le giornate faticose e dure;
o beato partir dal cieco volgo 8

e ne' luoghi riposti ove dimori,
venir teco a goder di quella pace
ch'in bando tien da sé noie e rumori! 11

Ma, se 'l destino in ciò non mi compiace,
ben lodar debbo i tuoi taciti orrori
che di sì bei pensier mi fan capace. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-olgo*) e C (*-ori*) condividono la stessa tonica in *–o*; B (*-ure*) e C sono in consonanza; equivoca la rima "volgo": "volgo" (1, 8); inclusive le rime "oscure": "cure" (2, 3) e "pace": "capace" (10, 14); ricca la rima "dimori": "rumori" (9, 11).

1-4. ■ ALTO: solenne. ■ SACRO: perché proprio della mitizzata ambientazione pastorale. ■ DESTO DAL SONNO: l'insonnia non assume nel testo un'accezione negativa, ma è occasione per vivere l'esperienza della quiete notturna; associato a «ombre oscure» anche in Della Casa *Rime* 54, 1-2 «O *sonno*, o della queta, umida, *ombrosa* / notte placido figlio…». ■ OMBRE OSCURE: perché si tratta di un notturno. L'immagine è già dellacasiana: Della Casa *Rime* 54, 12-13 «Lasso, che 'nvan te chiamo e queste *oscure* (: dure) / e gelide *ombre* invan lusingo…». ■ ALLARGO: 'apro, concedo spazio'. ■ A ME SPESSO MI TOLGO: il poeta si lascia completamente trasportare dai propri pensieri (v. 3).
5-8. ■ PIACER: quello che deriva dai pensieri notturni e dalla sensazione di evadere da sé stesso e dalle preoccupazioni quotidiane. ■ IN TE: nel silenzio. ■ DESSER: con funzione ottativa. ■ FATICOSE: come già si dice in son. 131, 3 «per trovar posa a l'alte mie *fatiche*». ■ PARTIR: 'allontanarsi'. ■ CIECO VOLGO: cfr son. 132, 3 «al *cieco vulgo* si nasconde e fura» e rimandi.
9-11. ■ LUOGHI RIPOSTI: già son. 132, 1 «Chiusa selva *riposta*…» e rimandi. ■ IN BANDO TIEN: 'tenere lontano'; per significato simile cfr. 134, 9-11 «Qui vivo in libertà, qui nulla interna / cura mi preme e quel che più m'è caro / seguo e non ho d'altrui tema o sospetto». L'espressione 'tenere in bando' conosce precedenti petrarcheschi (*Rvf* 76, 4 e *Rvf* 216, 8). ■ NOIE: 'fastidi'. ■ RUMORI: ovviamente incompatibile con il silenzio a cui si rivolge il componimento.
12-14. ■ MA SE 'L DESTINO…COMPIACE: per l'opposizione della sorte cfr. il son. 140. ■ TUOI TACITI: coerente con l'apostrofe al silenzio del v. 1; si noti l'allitterazione della dentale *-t*. ■ ORRORI: per il significato cfr. son. 132, 9. ■ BEI PENSIERI: inteso in coincidenza o del singolo sonetto o, in una prospettiva metapoetica più estesa, il *corpus* lirico che ha appena concluso.

CANZONI
MORALI

142.

La canzone, indicata da Francesco Erspamer come la migliore del canzoniere moliniano, affronta il motivo della brevità e inconsistenza della vita terrena, recuperando *topoi* tradizionali quali la fugacità della giovinezza e il contrasto tra la ciclicità della natura e la linearità dell'esistenza umana che non ha modo di rivivere una nuova gioventù. Sostiene Edoardo Taddeo che «il tema della fugacità, che raggiunge in questa canzone una continuità e una persuasione non comuni nel secolo, è più vivo del suo sviluppo moralistico» (cit. da TADDEO 1974, pp. 88-89). La componente moralistica del testo è ravvisabile abbastanza chiaramente nelle stanze VII-VIII, dove Molin sostiene che errare in giovinezza sia ancora accettabile, ma perseguire nel vizio in età matura diventi invece intollerabile. Dunque è tempo che l'autore si riporti alla retta via per assicurarsi un «dolce riposo» (v. 93) ossia una vecchiaia virtuosa che gli garantisca la pace eterna dopo la morte. Da un punto di vista architettonico la canzone presenta marcate connessioni, quasi *capfinidas*, tra stanze: *dolce* (II, 19 e III, 27), *fugaci-fuggi* (III, 31 e IV, 48), *speranze-speme* (IV, 41; V, 65 e VI, 70), *età* (VI, 78 e VII, 91). Lo schema della canzone è molto simile a quello di *Rvf* 126, componimento con il quale il testo di Molin non condivide però rilevanti somiglianze di contenuto (se non la piacevole ambientazione naturale e l'attenzione allo scorrere di un fiume) né rimiche (solo l'8% delle rime sono in comune: *-iri*, -*ino*, *-onde* e *-ente*). In entrambi i testi i congedi sviluppano il motivo della possibilità della poesia di vincere lo scorrere del tempo e il suo autore ne offre un giudizio qualitativo, a ben guardare rovesciato: in Petrarca la canzone ha la possibilità di «uscir del boscho et gir in fra la gente» (*Rvf* 126, 68), in Molin invece il testo non è valutato all'altezza. Per un commento più articolato alla canzone rimando al cap. v. 2.2 *La canzone contesa: uno sguardo alla n. 142*, pp. 182-184.
La canzone è anteriore al 1560.

TRADIZIONE TESTUALE: ms. M$_1$, cc. 157*r*-159*v*; ms. F, cc. 51*r*-53*v*; ms. R, cc. 187*r*-190*v*; ms. L, cc. 213*v*-214*v*; ms. T, cc. 97*v*-99*v*; ms. B, pp. 126-132; RIME CREM1560, pp. 22-26 (con attribuzione ad Annibale Caro); RIME GE1579, pp. 246-250 (con attribuzione ad Annibale Caro); CARO 1728, pp. 37-38; CARO 1757, pp. 113-116; CARO 1757b, pp. 121-124; GIRONI 1808, pp. 88-90 (con attribuzione ad Annibale Caro); TRUCCHI 1847, pp. 315-318; JACOMUZZI 1974, pp. 370-372 (con attribuzione ad Annibale Caro); FERRONI 1978, pp. 94-96 (con attribuzione ad Annibale Caro).
NOTA ECDOTICA: segnalo che il ms. B è mutilo dei vv. 32-33.
BIBLIOGRAFIA: CIAN 1912, p. LXXVI; TADDEO 1974, pp. 88-89; TADDEO 2003 [1977^{1}], pp. 91-112; ERSPAMER 1983, pp. 209-210; VENTURI 2010, p. 150.

[c. 62*v*] Ahi, come pronta e leve
scende al suo fin correndo
l'uman vita a noi tanto diletta!
Peso terreno e greve
d'alta cima cadendo 5
sì veloce non va, né con tal fretta,
né fuor d'arco saetta,
che man possente scocchi,
move con sì prest'ale,
come 'l viver mortale 10

fugge, e sparir fa il suo camin da gli occhi
co' sì rapido corso
ch'a pena spunta un dì, ch'a l'altro è corso.

Fiume tranquillo e chiaro,
tu, nel tuo bel cristallo, 15
mentr'io mi specchio in te, veder mi fai
quanto sia 'l tempo avaro,
ché 'n sì breve intervallo
[c. 63*r*] furato ha gli anni miei più dolci e gai.
Lasso, passata è omai 20
la stagion del diletto
e i miei giorni felici
secche han le lor radici.
Veggio cangiato il giovenile aspetto,
ond'avrò tosto al fianco 25
l'età men vaga e 'l crin più raro e bianco.

Oh vita dolce e cara,
s'a noi cotanto piaci,
perché sì tosto sgombri e sol ne lasci
con la memoria amara 30
de' tuoi piacer fugaci?
Oh perché almen non torni e non rinasci,
se d'aura sol ne pasci?
In questo fiume resta
pur la sua forma intera, 35
se ben matino e sera
l'onda sua corre al mar leggiera e presta,
e tu co' giorni nostri
via ti dilegui, e mai più non ti mostri.

Miseri, con che vane 40
speranze si disperde
il fin de' nostri obbietti, e come spesso
dietro a voglie non sane
uom si consuma e perde,
oltra ch'un dì non ha certo a sé stesso, 45
poi col desir impresso
[c. 63*v*] di te, che resta in noi,
mentre sì pronta fuggi,
tal ne rodi e distruggi,
e sente l'alma acuti i sensi tuoi, 50
qual già stanco destriero,
s'altri lo sprona a troppo alto sentiero.

Ma se pur questo è fermo
ordine de le stelle,

che ’l viver nostro a tal legge soggiaccia, 55
qual più leggiadro schermo
che l’opre ornate e belle
si puote aver che l’uom sicuro faccia,
mentre ’l tempo minaccia,
da suoi perpetui danni? 60
E, dispensando i giorni
in atti e ’n studi adorni,
far contra le sue frodi illustri inganni?
Così ’l tempo s’avanza,
né si teme il morir con tal speranza. 65

Però su l’ali accorta,
che ’l ciel prima ti diede,
alma, or ti leva da gli usati errori
e sia tua vera scorta
speme sicura e fede 70
d’impetrar grazia da’ celesti cori
e, per trartene fori,
convien che non aspiri
a gli ingordi apetiti,
[c. 64*r*] ché se talor graditi 75
gli hai per inanzi, i giovenil desiri
son frutti di natura,
ma vizio nostro ne l’età matura.

Mentre il sol cresce e monta,
può vago peregrino 80
fuor di strada ir cogliendo or fiori, or fronde,
ma poi ch’ei cala e smonta
non dè dal suo camino
torcer il piè, perché non soprabonde
l’oscuro e lo circonde 85
fra boschi orridi e densi,
senza sicuro nido,
e ha consiglio fido,
chi s’è sviato un tempo dietro a’ sensi,
di tornar a la strada, 90
sì ch’in più grave età non pera o cada.

Con simil cure, intente
al mio dolce riposo,
qui men verrò, così pur mi si presti
di star più lungamente 95
fra queste rive ascoso,
né sia cosa di qua che mi molesti.
Ma, perch’a voti onesti
par che ’l fato consenta,

spero se ben m'attempo 100
stato sereno un tempo,
se pur, com'uom ch'ancor la carne senta,
[c. 64*v*] nol renderà turbato
qualche sospir del bel tempo passato.

Canzon, tu non sei tal che sperar possi 105
di sostener la guerra
del tempo ingordo, che tutt'altro atterra.

---

v. 3 human] humana M_1 F L B
v. 4 terreno] terren L
v. 10 'l] il M
v. 12 co'] con M
v. 13 un dì, ch'a l'altro è corso] il Sol, ch'il giorno è scorso M
v. 15 tu] che R
v. 16 mentr'io] mentre mi R
v. 16 in te, veder mi fai] in te vedermi fai F
v. 17 sia] sii R
v. 19 ha] hai T
v. 19 più dolci] sì dolci M R
v. 20 lasso passata] lasso, passato CREM1560
v. 24 giovenile] giovenil M_1 F R
v. 25 ond'havrò tosto al fianco] et tosto havrò 'l crin bianco F T M
v. 26 l'età men vaga, e 'l crin più raro e bianco] si vien la nostra età sì presto manco F M
se'n vien la nostr'eta si prest'al manco? T
v. 26 piu raro] canuto M_1
v. 31 de' tuoi] del tuo R
v. 35 intera] in terra T
v. 36 matino et sera] matina et sera T M
v. 37 corre] cor T
v. 38 e tu] ma tu R
v. 39 et mai più non ti mostri] ne mai piu non ti ~~di~~mostri T
v. 42 obbietti] giorni R oggetti GE1579
v. 44 si consuma] si consume CREM1560
v. 45 oltra ch'un di non ha certo] oltre che non ha un di certo M_1 F R B
v. 46 desir] desire M
v. 47 resta] resti F
v. 49 tal ne rodi e] ogni cosa GE1579
v. 50 acuti] *om.* M
v. 50 suoi] tuoi T CARO 1757
v. 52 alto] erto M M_1 F R T B CREM1560 GE1579
v. 61 e] che GE1579
v. 62 e 'n] et R
v. 64 s'avanza] n'avanza CREM1560 GE1579
v. 66 ali] ale M_1
v. 67 'l ciel] l' ver [*sic*] R
v. 70 speme] spera CREM1560 GE1579
v. 72 fori] fuori T
v. 76 gli hai per inanzi] dianzi gli havesti in M_1 F L B T CREM1560 GE1579 dinanzi haveste R
v. 76 i giovenil desiri] in giovenil desiri CREM1560 GE1579
v. 77 son] con R
v. 77 frutti] forze M_1 F T
forza M

v. 79 sol] dì GE1579
v. 79 cresce] n'esce F
v. 81 hor fiori, hor fronde] erbette et fronde M F B CREM1560 GE1579
e fiori, e fronde M_1 L
herbe e fronde R
herbette e frondi T
v. 82 ma poi ch'ei] ma quando ei M M_1 F B T CREM1560 GE1579
v. 86 fra] tra F R B
v. 88 et ha] et ha [senza] T
v. 89 chi] che F T
v. 91 sì, ch'in più grave età] che ne gli anni maggior M M_1 T F L B CREM1560
che' con gl'anni maggior R
v. 92 simil cure] queste cure M M_1 F L B T queste vere R
v. 92 cure intente] core e mente GE1579
v. 94 qui men verrò, così pur mi si] verrò; così pur gratia il ciel mi M M_1 F T verrò, così per gratia il ciel mi B
v. 96 queste] le tue F
v. 97 di] de B
v. 99 fato] fatto F
v. 100 se] si B

Canzone di 8 stanze di 13 vv., di cui 8 settenari, a schema abCabC cdeeDfF, più congedo degli ultimi tre versi della sirma. Nella I stanza la rima A (*-eve*), B (*-endo*) e C (*-etta*) condividono la tonica in *–e*; la rima D (*-occhi*) e F (*-orso*) la tonica in *–o*; inclusive le rime "scocchi": "occhi" (8, 11), "ale": "mortale" (9, 10), equivoca la rima "corso": "corso" (12, 13); nella II stanza A (*-aro*), B (*-allo*), C (*-ai*) e F (*-anco*) condividono la tonica in *–a*; nella III stanza A (*-ara*), B (*-aci*), C (*-asci*) condividono la tonica in *–a*; D (*-esta*) e F (*-era*) condividono la tonica in *–e*; B e C sono in assonanza e in parziale consonanza; in assonanza le rime A ed E; inclusiva la rima "resta": "presta" (34, 36); paronomastica la rima "nostri": "mostri" (38, 39); nella IV stanza B (*-erde*), C (*-esso*) e F (*-ero*) condividono la tonica in *–e*; C e F sono in assonanza; etimologica la rima "disperde": "perde" (41, 44); nella V stanza A (*-ermo*) e B (*-elle*) condividono la tonica in *–e*; C (*-accia*), D (*-anni*) e F (*-anza*) la tonica in *–a*; nella VI stanza A (*-orta*) e C (*-ori*) condividono la tonica in *–o*; C, D (*-iri*) e F (*-ura*) sono in consonanza; D ed E (*-iti*) in assonanza; ricche le rime "accorta": "scorta" (66, 69) e "natura": "matura" (77, 78); nella VII stanza A (*-onta*) e C (*-onda*) condividono la tonica in *–o*; B (*-ino*) ed E (*-ido*) la tonica in *–i*; in assonanza B ed E; in parziale consonanza A e C; in consonanza E e F (*-ada*); derivativa la rima "monta": "smonta" (79, 82); nella VIII stanza A (*-ente*), C (*-esti*), D (*-enta*) ed E (*-empo*) condividono la tonica in E; in consonanza A e D; inclusiva la rima "consenta": "senta" (99, 102).

1-13. ■ PRONTA E LEVE: coppia aggettivale già in *TC* IV, 161 «d'alma, che 'l gran desio fea *pronta et leve*»; simile il recupero in Della Casa *Rime* 32, 21 «…*pronta* et leggera». ■ AL SUO FIN: ovvero alla morte. Per un uso analogo cfr. *Rvf* 323, 55 «ogni cosa *a la fin* vola». In congiunzione con la stessa scelta verbale, si ricordi anche il son. 18, 11 «e temendo *al suo fin correr* potria». ■ CORRENDO: ad esprimere la brevità della vita umana. Per lo stesso uso cfr. *Rvf* 366, 132 «sì *corre* il tempo et vola» e derivati. ■ DILETTA: riferito alla vita umana. ■ PESO TERRENO: espressione già in *Rvf* 91, 8 «*peso terren* non sia più che t'*aggravi*» e 335, 9 «Ma tropp'era *alta* [= v. 5] al mio *peso terrestre*»; anche in Stampa *Rime* 256, 9 «ma bassa e *grave* di *terreno peso*». ■ GREVE: associato a *peso* già in *Rvf* 264, 132; ma è analoga l'immagine di *Rvf* 32, 6-7 «…che 'l duro e *greve* (: leve) / *terreno* incarco…». L'espressione è già in Stampa *Rime* 311, 7 «…*peso* et *greve* (: lieve)» e 271, 8 «…il *peso grave* e 'l gelo». ■ D'ALTA CIMA CADENDO: per un uso simile cfr. son. 36, 4 «ch'a terra il mio sperar da cima cada». ■ FUOR D'ARCO…FUGGE: la similitudine, ad indicare la rapidità del trascorrere della vita umana, compendia numerosi spunti biblici (per es. *Sap* 5, 9-12; *Iob* 7,6 e 9, 25; *Ps* 76, 18) e vanta alcune probabili memorie petrarchesche (*Rvf* 79, 14; 128, 98-99; 202, 7; 272, 1; 366, 89-91). L'immagine è molto simile a son. 31, 1-2 «*Fugge* e scendendo va di giorno in giorno / nostra vita mortal verso il suo fine» e 246, 24 «[la vita] al *fuggir* sì presta [= v. 9]». ■ SPARIR…OCCHI: 'sparire alla vista'. ■ RAPIDO: riferito metaforicamente al fiume e quindi allo scorrere della vita umana; in contesto differente cfr. *Rvf* 208, 1 «*Rapido fiume*…» e *TE*, 47 «…*rapido torrente*»; Bembo *Rime* 31, 4 «qual *rapido corrente*…». ■ CH'A PENA…CORSO: concetto simile a *TT*, 1-3 «De l'aureo albergo, co l'aurora inanzi / sì ratto usciva il Sol, cinto di raggi, / che detto avresti: "E' si corcò pur dianzi!"».

14-26. ■ CRISTALLO: per la trasparenza dell'acqua; riferito sempre ad un fiume cfr. *Rvf* 66, 4 «et già son quasi di cristallo i fiumi». ■ MI SPECCHIO: per il gesto di specchiarsi cfr. *Rvf* 146, 6; *TT*, 56; Della Casa *Rime* 18, 2. ■ TEMPO AVARO: da ricondurre al consueto motivo della fugacità della vita umana;

per il sintagma cfr. almeno *TT*, 142 «Tanto vince e ritoglie il *Tempo avaro*» e Stampa *Rime* 266, 8 «col *tempo avaro*…». ■ INTERVALLO: 'momento'; cfr. anche *TT,* 76-77 «ché volan l'ore, e' giorni, e gli anni, e' mesi / inseme, con *brevissimo intervallo*». ■ FURATO: 'rubato'; sempre ad esprimere la velocità dello scorrere del tempo. ■ ANNI…GAI: la giovinezza, trascorsa troppo rapidamente. ■ DOLCI: riferito alla giovinezza perché momento piacevole per eccellenza; in coppia con *anni* anche in *Rvf* 314, 8 e 353, 13; così come in Della Casa *Rime* 61, 14. ■ LASSO: 'povero me'. ■ PASSATA…STAGION: identica espressione in *Rvf* 270, 74 «*Passata è la stagion*…». ■ GIORNI FELICI: infatti la giovinezza è detta «la stagione del diletto» (v. 21); simile concetto in *Rvf* 328, 1 «L'ultimo, *lasso*, de' miei *giorni allegri*»; per espressione simile cfr. Bembo *Rime* 26, 6 «far pote i *giorni* miei lieti e *felici*». ■ SECCHE…RADICI: metafora mortuaria per esprimere il definitivo tramonto della giovinezza, recuperando il *topos* del fiore della giovinezza. Con lo stesso uso cfr. Della Casa *Rime* 89, 10 «ch'anzi tempo sien *secchi* i miei verdi anni». ■ GIOVENILE ASPETTO: per identico sintagma cfr. *Rvf* 23, 23 «sì ch'io cangiava il *giovenil aspetto*». ■ TOSTO: 'presto'. ■ L'ETÀ MEN VAGA: 'la vecchiaia', in opposizione alla giovinezza. ■ CRIN: l'incombere della vecchiaia si manifesta nei capelli sempre più bianchi e radi; sul modello di *Rvf* 16, 1 «Movesi il vecchiarel *canuto et bianco* (: fianco)» e 219, 8 «pettinando al suo vecchio i *bianchi velli*». Merita di essere ricordato anche B. Tasso *Amori* I 38, 9-10 «fugga il tempo a sua voglia, e seco porti / l'etate; venga il *crin* canuto e *bianco*».

27-39. ■ SGOMBRI: 'ti allontani'; anche in canz. 246, 24-25 «al fuggir sì presta / *sgombra* il suo ben». ■ MEMORIA: è tutto ciò che rimane del tempo passato. ■ AMARA: perché si accompagna alla consapevolezza dell'inevitabile e irrimediabile perdita del tempo passato; per l'amarezza della memoria (in contesto amoroso) cfr. son. 59. ■ FUGACI: coerenti con il *topos* della brevità della vita umana. L'immagine è simile a B. Tasso *Amori* I 90, 1 «Così breve è 'l *piacere*, e sì *fugace*»; ed esteso alla fugacità della vita cfr. B. Tasso *Amori* II 75, 12-14 «Cogliete ah stolte il fior; ah siate preste, / che *fugaci* son l'ore, e 'l tempo lieve / e veloce alla fin corre ogni cosa». ■ O…PASCI?: il poeta si chiede perché la vita umana non abbia la possibilità di rinascere ciclicamente come il sole. L'interrogativo ricorda sensibilmente il desiderio espresso in canz. 246, 23 «[vorrei] doppiar la vita almen, ch'anco mi resta». ■ IN QUESTO FIUME…MOSTRI: per il medesimo concetto cfr. Bembo *Rime* 85, 14 «…come *al mar veloce fiume*». ■ FIUME: metafora per la vita. ■ MATINO E SERA: 'sempre'; espressione comune in Petrarca (*Rvf* 50, 72; 237, 14; *TE*, 65). ■ ONDA…PRESTA: recupero dei versi incipitali della stessa canzone: «Ahi come *pronta* [= presta, v. 36] e *leve* [= leggiera, v. 36] / scende al suo *fin* [= al mar, v. 36] *correndo*/ *l'uman vita* a noi tanto diletta» (v. 1-3). ■ SUA: riferito alla *vita*. ■ PRESTA: 'rapida'; in coppia anche in canz. 87, 52 «a veder ben il suo ben *leggiera e presta*». ■ TU: si rivolge sempre alla *vita*. ■ GIORNI NOSTRI: ovvero gli attimi che costituiscono la vita di ognuno.

40-52. ■ MISERI: riferito agli uomini in contesto simile cfr. *Rvf* 32, 1-2 «Quanto più m'avvicino al giorno extremo / che l'umana *miseria* suol far breve» e 355, 1-2 «O tempo, o ciel volubil che fuggendo / i ciechi et *miseri* mortali»; *TT* 137 «quanti miseri in ultima vecchiezza». ■ VANE SPERANZE: 'inutili speranze'; cfr. *Rvf* 1, 6; 184, 14; *TT*, 55; Bembo *Rime* 106, 7. ■ VOGLIE NON SANE: perché contrarie alla retta via; simile a *Rvf* 128, 116-117. ■ DI TE: si riferisce, ovviamente, alla vita. ■ FUGGI: riferito alla vita, vd. sopra. ■ RODI: 'strappi a morsi'; suggerisce il dolore, quasi fisico, del trascorrere del tempo. ■ ACUTI: 'aguzzi'.

53-65. ■ STELLE: tradizionalmente nelle stelle risiede il destino di un uomo. ■ VIVER NOSTRO: per il sintagma cfr. *TT,* 37 e Bembo *Rime* 75, 4. ■ SCHERMO: 'riparo'. ■ PERPETUI DANNI: gli effetti del tempo. ■ OPRE: l'attività intellettuale vince il tempo e permette di andare oltre la breve vita mortale. ■ DISPENSANDO: 'trascorrendo'. ■ ADORNO: 'ricercato, elegante'. ■ SUE: del tempo. ■ FRODI INGANNI: per la vicinanza di termini cfr. Stampa *Rime* 103, 5 «benedico le *frodi* e i tanti *inganni* (: danni)» e B. Tasso *Amori* V 161, 7 «…senza *inganni, o frodi*».

66-78. ■ PERÒ SU L'ALI…CELESTI CORI: un augurio simile è espresso anche in *Rvf* 264, 6-8 «mille fiate ho chieste a Dio [= *ciel*, v. 67] *quell'ale* / co le quai del mortale / carcer nostro intelletto *al ciel si leva*». ■ ALI ACCORTA: simile a *Rvf* 106, 1 «…sovra *l'ale accorta* (: scorta)». Sempre riferito all'anima anche in Bembo *Rime* 68, 1 «*Alma*, se stata fossi a pieno *accorta* (: scorta)». ■ CIEL…DIEDE: 'che Dio ti concesse'. ■ SCORTA: 'accompagnamento'. ■ IMPETRAR: 'ottenere con supplica'; associato a *grazia* anche in *Rvf* 348, 14 e *TE*, 36. ■ CELESTI CORI: gli angeli sono organizzati in una gerarchia di differenti ordini, detti nel medioevo "cori angelici". Nel dettaglio, lo Pseudo-Dionigi l'Areopagita, nel *De coelesti hierarchia*, distingue tre gerarchie di angeli, ognuna delle quali contiene tre cori. In decrescente

ordine di potenza queste sono: I (serafini, cherubini, troni), II (dominazioni, virtù, potestà), III (principati, arcangeli, angeli). Secondo tradizioni sapienziali-astrologiche ogni gerarchia domina su una delle nove sfere ruotanti al di sopra della Terra. ■ INGORDI APETITI: desideri eccessivi, inadeguati; in contesto simile cfr. *Purg.* XXII, 40-41 «Perché non reggi tu, o sacra fame /de l'oro, *l'appetito* de' mortali?»; *Purg.* XXVI 83-84 «ma perché non servammo umana legge, / seguendo come bestie *l'appetito*»; per la medesima espressione cfr. Stampa *Rime* 242, 55 «Ma poi quegli *appetiti ingordi*, insani». ■ GIOVENIL DESIRI: motivo tradizionale con debiti da *Rvf* 1, 3; 119, 17; 289, 7 e 360, 36. ■ FRUTTI DI NATURA: coerente con gli *apetiti* del v. 72. ■ VIZIO: la 'corruzione' degenera con il trascorrere del tempo; per il concetto opposto cfr. *Rvf* 317, 3-4 «fra gli anni de la età matura onesta, / *che i vicii spoglia*, et vertù veste e honora».

79-91. ■ MENTRE…MONTA: 'durante il giorno', qui ad intendere la giovinezza. ■ MONTA: 'sale, s'innalza'; per la coppia verbale in dittologia cfr. *Rvf* 57, 2. ■ PEREGRINO: tradizionalmente riferito all'uomo cristiano, pellegrino sulla Terra. ■ FUOR…FRONDE: si noti l'insistenza sulla fricativa *-f* e sulla vibrante *-r* «FuoR di stRada iR cogliendo oR FioRi, oR FRonde». ■ OR FIORI, OR FRONDE: per la topica vicinanza di termini cfr. *Rvf* 142, 36; 239, 17; 303, 5 e 337, 3. ■ MA POI…SICURO NIDO: a partire dalla avversativa si propone un ribaltamento della situazione quasi speculare per cui a «sale e monta» (v. 79) corrisponde «cala e smonta» (v. 82). Dopo il tramonto del sole, cala l'oscurità e aumenta l'insicurezza e il pericolo per l'uomo, che non può che sentirsi minacciato dall'ambiente del bosco. ■ CALA: riferito al tramonto del sole, e quindi con l'arrivo della vecchiaia, anche in *Rvf* 50, 29-30 «Quando vede 'l pastor *calare i raggi* / del gran pianeta al *nido* [= v. 87] ov'egli alberga». ■ TORCER: 'voltare dalla retta via'. ■ OSCURO: la perdizione del peccato. ■ BOSCHI: l'immagine risente, metaforicamente, della selva oscura dantesca; ma è valido ricordare anche *Rvf* 176, 1 «Per mezz'i *boschi* inhospiti et selvaggi». ■ FIDO CONSIGLIO: per espressione simile cfr. Bembo *Rime* 142, 49 «e l'amico, *fedel*, saggio *consiglio*» e *Stanze* 49, 1. ■ SVIATO…SENSI: cfr. *Rvf* 264, 103 «la ragione *sviata dietro ai sensi*» ma è gia eco dantesca di *Par.* XVIII, 126 «tutti *sviati dietro* al malo essempio». L'immagina è condivisa da Bembo *Rime* 55, 66 «dal suo dritto *camin* [= *camino*, v. 83] l'alma *desvia*». ■ STRADA: la retta via. ■ PERA: 'muoia'; per la coppia verbale cfr. Bembo *Rime* 104, 12 «e noi di tema, che non *pera e cada*».

92-104. ■ DOLCE RIPOSO: cfr. Stampa *Rime* 10, 4 «de le fatiche mie *dolce riposo*». ■ VOTI: 'le promesse rivolte a Dio'. ■ ATTEMPO: nel significato di 'moderare'. ■ SE PUR: 'se tuttavia'. ■ CARNE: quindi i pensieri connessi ai piaceri del corpo.

105-107. ■ CANZON…ATTERRA: il congedo sviluppa il consueto motivo della falsa modestia poetica, per cui l'autore stesso ritiene insufficiente il risultato lirico finale. La fama avrebbe potuto sconfiggere gli effetti distruttivi del tempo, ma secondo Molin non è il caso di questa canzone. ■ CANZON: di tradizione il congedo si rivolge al componimento. ■ GUERRA DEL TEMPO: il minaccioso trascorrere del tempo. ■ INGORDO: lo stesso aggettivo è già al v. 74; «tempo avaro» è già al v. 17. ■ ATTERRA: 'abbatte'.

143.

La canzone si regge su tre anime costitutive: una spirituale, una politica e una morale. Nel dettaglio il componimento vede la contrapposizione tra due figure femminili di natura allegorica: la Carità e l'Ambizione, quest'ultima viene rappresentata come un *mostro* e una *maga infernale*, responsabili della crisi morale che caratterizza il coevo tracollo politico. La canzone assume, infatti, il tono dell'invettiva contro il diffondersi del vizio in tutta Europa, ma soprattutto a Roma, dove è fulcro di ogni corruzione. L'intreccio tra morale e politica è sigillato da un'imprescindibile dimensione spirituale, espressa dalla doppia invocazione divina: prima a Cristo (v. 1) e poi al «Signor del Ciel» (v. 159), affinché Dio possa aiutare il poeta nella composizione del testo e proceda a sua volta a contrastare quel vizio dilagante, senza il quale la realtà tornerebbe ad una nuova *aurea aetas*. Si noti lo schema correlativo dei vv. 15-16: «tu la *lingua* e l'ingegno / *snoda* e m'avviva sì ch'io nulla taccia». Per un commento più approfondito al testo si veda cap. V. 2. 3 *Tra Carità e Ambizione*, pp. 184-188.
La canzone non è databile, ma è verosimilmente da ascrivere circa alla metà del XVI secolo.

[c. 64*v*] Cristo, se per salir dal mondo al cielo
ne 'nsegnasti il camin, ne desti in guida
donna semplice e fida,
che Carità fra noi per te si chiama,
dammi ond'io scopra una perversa infida 5
maga infernal che, sotto falso velo
d'umile e santo zelo
di giovar noi, sol nutre invidia e brama
d'onor tumidi e fama,
duci contrarie al tuo celeste Regno, 10
la qual per nome è detta
Ambizione, al bel viver rubella,
misera e cieca ancella,
ch'a' risguardi d'altrui sempre è soggetta.
Tu la lingua e l'ingegno 15
snoda e m'avviva sì ch'io nulla taccia
per disvelar la sua mentita faccia.

Questa, che giù dal Ciel per farne scorta
al Regno di la sù pria con Dio scese,
assai ne fe' palese 20
sua forza in lui, ch'a qui venir lo mosse,
del gran Padre d'amor nacque e s'accese,
[c. 63*r*bis] d'amor solo s'appaga e si conforta,
pace nel volto porta.
Né speranza, né fé fur mai rimosse 25
da l'alme, ov'ella fosse,
fide compagne a lei benigna e vera.
Seco Umiltà s'aggiunge
e desio di giovar non l'abandona.
Soffre, scusa e perdona 30
le colpe altrui, né mai sdegno la punge,
non è vana o severa,
crede il ben sempre e spera e si compiace
del vero, e ferma in lui sua gloria e pace.

Quest'altra, poi ch'in pareggiarla avanza, 35
sé stessa tal si veste e si colora
che 'l mondo oggi l'onora
per Caritate, a lei tanto è simile
e ben par dessa o d'un parto a lei suora.
Pace le siede in fronte a sua sembianza 40
e sé mostra e speranza
con cui ragiona, e mansueta, umile,
anzi in atto servile
s'inchina, e chiesta mai grazie non nega.
Soffre tacendo e chiude 45
l'ire sue interne e, s'uom talor l'offende,

non l’accusa o riprende,
né in vista alcun mai dal suo amor esclude.
Vana è ben, poi che prega
per vano fin, e ’n quanto a sé procura, 50
pon fede e speme in sua sagace cura.

[c. 63*v*bis] Cosa non è ch’ardita ella non pensi
tentar, né di ragion l’affrena il morso,
e fonda in suo discorso
alte torri, onde al ciel famosa vada. 55
Ma, s’alcun l’attraversa, o vince in corso,
pace seco non vuol, misera tiensi,
quel poi che men conviensi
tutt’opra in ricercar d’alzarsi strada.
Ma monti in pregio o cada, 60
degna non è, ch’ogni opra illustre e chiara
si turba e avelena
col vizio suo, sì come ogni valore
scosso da questo errore
con l’altra si condisce e rasserena, 65
a Dio cotanta cara
santa virtù, per cui n’è ’l cielo aperto,
che in noi sua grazia vince ogni altro merto.

E, se parlando pur scoprir ben deggio
questa bugiarda e rea, del ver tiranna, 70
che giurando l’appanna
col falso e fa tremar chi l’ode e sente,
delude Iddio, quando l’amico inganna,
e sprezza il giusto; o, se com’io la veggio
sempre rivolta al peggio, 75
sì la scoprisse ancor l’umana gente,
falsa maga possente,
ben vedria quanta in noi per lei s’infonde
rabbia maligna e ria.
[c. 64*r*bis] E come cangia sé cangiando fede, 80
s’ella sù inalza il piede,
empia divien di mansueta e pia,
e ’l vel che la nasconde
squarcia del volto e perde ogni vergogna,
oprando il dì quel che la notte sogna. 85

Qui se ’l gran Paolo, il cavalier armato
contra Dio, ch’ei chiamò ch’anzi egli elesse
novo sermon, dovesse
far di costei qual già de l’altra scrisse, 90
veramente diria ch’a lei concesse
Pluto il partir dal suo regno dannato,

acciò da tal peccato
sì grave a Dio l'uom vinto al fin perisse
e, perch'ella sen' gisse 95
non conosciuta fra le genti in terra,
vestilla e le die' forma
pari in tutto a costei, cui rassomiglia
del gran Padre alma figlia
e dal suo centro or qui sì ben l'informa 100
ch'altri le crede e erra,
mentre in parlar dimesso, in atti e in opre,
tratta gli affetti suoi superbi e copre.

Ma di qual ceppo sia tal mostro uscito
dirò quel che di ciò fama non tacque, 105
ch'ei nel profondo nacque
d'abisso fra quell'alme ivi entro immerse
del seme di quel reo, cui tanto piacque
[c. 64*v*bis] l'alterezza e l'ardir, da Dio bandito,
che mai tristo o pentito 110
con umiltate a lui non si converse,
che 'l ciel prima gli aperse.
Or, tra quei più dolenti e tristi spirti,
qui la vegg'io dipinta,
nuda, d'ogni altro più dolente e trista, 115
squallida e torta in vista,
d'un angue che la rode intorno cinta,
co' crin negletti e irti,
mirar il ciel con guardo oscuro e bieco,
come che guerra un dì pensi far seco. 120

Quand'ella qui fra noi da prima venne,
salì del mondo a la più nobil parte,
e la città di Marte,
fatta dal vero Dio più ch'altra nota,
per seggio elesse; ivi usò studio e arte, 125
che pian pian crebbe e molti gradi ottenne
e famosa divenne;
poi trascorsa l'Europa, ove devota
gente a Dio serve, e vota
non la lasciando del suo tristo seme, 130
volse ad Italia l'orme
e tutta la spruzzò di rio veneno.
Ma più l'ondoso seno
nostro cosperse, onde virtute or dorme,
né più svegliarsi ha speme; 135
quinci, lasciando i luoghi infermi a tergo,
[c. 65*r*] pronta a Roma tornò suo primo albergo.

Ivi, sedendo a' suoi seguaci, insegna
l'arte sua vera e d'alti onor gli invaga.
Ivi ancor scaltra maga 140
ipocrita si fa destra e pudica,
e di buona parer molto s'appaga
per mostrar sé di riverenza degna.
Quel che più in cor disegna,
mostra aborrir; sol vol ch'altri la dica 145
di Dio, d'umiltà amica.
Così là 've fiorir le glorie prima
del mondo e del ciel poi
sorge l'uso corrotto e dir m'incresce,
che 'l più del mal nostr'esce 150
da tristo essempio de' maggiori suoi.
Chi non gli onora e stima
per malvagio fra lor s'odia e rifiuta,
e 'n altre forme ancor varie si muta.

Or, de le larve tue scoperta il volto, 155
torna sfacciata giù ne l'altro abisso,
regno a te proprio affisso;
ivi a quel fin, ch'a te più piace, aspira,
ch'assai 'l mondo per te misero è visso.
Ma tu, Signor del Ciel, mira l'occolto 160
suo tosco come involto
nel tuo concilio, e 'n noi serpe e s'aggira,
e nova fiamma spira
di santa Carità ch'arda e costringa
[c. 65*v*] l'alma a farne in sé tempio 165
e riverirla espressa in tuo sembiante;
e questa iniqua errante
scaccia e ne mostra universale essempio,
che tal più non s'infinga.
Movi, Signor, qui la tua grazia mostra 170
sanando il mondo e più la patria nostra.

Sì vedrem far ritorno
gli anni d'oro e miglior che l'aurea etate,
donna, non ebbe in sé di tal pietate.

Canzone di 10 stanze a schema ABbC BAaC cDeFfEdGG e congedo aBB; nella I stanza A (-*elo*) e D (-*egno*) sono in assonanza; E (-*etta*) e F (-*ella*) sono in assonanza; etimologica la rima "fida": "infida" (3, 5); nella II stanza A (-*orta*) e F (-*ona*) sono in assonanza; B (-*ese*) e D (-*era*) condividono la tonica in –*e*; A e D condividono il perno consonantico in –*r*; B e C (-*osse*) in –*s*; etimologica la rima "mosse": "rimosse" (21, 25); inclusiva la rima "vera": "severa" (27, 32); paronomastica la rima "compiace": "pace" (33, 34); nella III stanza D (-*ega*) e F (-*ende*) condividono la tonica in –*e*; E (-*ude*) e G (-*ura*) condividono la tonica in –*u*; B (-*ora*) e G sono in consonanza; inclusiva la rima "procura": "cura" (50, 51); nella IV stanza A (-*ensi*), E (-*ena*) e G (-*ensi*) condividono la tonica in –*e*, così come B (-*orso*) e F (-*ore*) la tonica in –*o*; C (-*ada*) e D (-*ara*) sono in assonanza; C e F sono in consonanza; inclusiva la rima "discorso": "corso" (54, 56); paronomastica la rima "chiara": "cara" (61, 66); nella V stanza C (-*ente*) e F (-*ede*) sono in assonanza; D (-*onde*) e (-*ogna*) condividono la tonica in –*o*; nella VI stanza C (-*isse*) e F (-*iglia*) condividono la tonica in –*i*; B (-*esse*) e D (-*erra*) la tonica in –*e*; E (-*orma*) e G (-*opre*) la tonica in –*o*; B e C sono in consonanza; ricca la rima

"scrisse": "perisse" (89, 93); inclusive le rime "terra": "erra" (95, 100), "forma": "informa" (96, 99) e "opre" : "copre" (101, 102); nella VII stanza A (*-ito*), D (*-irti*), E (*-inta*) e F (*-ista*) condividono la tonica in *–i*; E e F sono in assonanza; inclusiva la rima "spirti": "irti" (112, 117); nella VIII stanza A (*-enne*) e D (*-eme*) sono in assonanza; F (*-eno*) e G (*-ergo*) sono in assonanza; B (*-arte*), E (*-orme*) e G (*-ergo*) condividono il perno consonantico *–r*; etimologica la rima "venne": "divenne" (120, 126); inclusive le rime "parte": "arte" (12, 124), "devota": "vota" (127, 128), "orme": "dorme" (130, 133); nella IX stanza A (*-egna*) e F (*-esce*) condividono la tonica in *–e*; C (*-ica*) e D (*-ima*) sono in assonanza; ricca la rima "insegna": "disegna" (137, 142); inclusiva la rima "incresce": "esce" (148, 149); nella X stanza C (*-ira*) e D (*-inga*) sono in assonanza; inclusive le rime "volto": "involto" (154, 160), "aspira": "spira" (157, 162); paronomastica la rima "mostra": "nostra" (169, 170); nel congedo inclusiva la rima "etate": "pietate" (172, 173).

1-17. ■ CRISTO: qui evocato sia per sostenerne l'impresa letteraria sia affinché ponga fine alla divagazione del vizio. ■ CARITÀ: personificata nelle sembianze di una donna modesta e fedele, incarnazione della virtù. ■ SCOPRA: nel significato di 'disvelare', coerente con il velo con cui l'Ambizione cela il proprio vero aspetto e la propria natura maligna (vv. 6-7). ■ INFIDA: in contrapposizione a «fida» (v. 3); non sfugga il raddoppiamento con aggettivazione ad occhiale (*perversa infida* maga *infernal*). ■ SANTO ZELO: sintagma tradizionale anche in B. Tasso *Amori* V 128, 7-8 «che ne circonda i cori e pien di *zelo / santo*…» e V 173, 8 «ch' (oh pur!) m'infiammi del suo *santo zelo*». ■ INVIDIA: l'invidia è uno dei vizi capitali, alimentata dall'ambizione. ■ TUMIDI: da lat. *tumĭdus*, der. da *tumere* 'essere gonfio'. ■ BEL VIVERE: quindi ad una vita moralmente corretta; per l'espressione cfr. canz. 152, 87 «contraria in tutto al *bel viver* civile». ■ TU: riferito a «Cristo» (v. 1). ■ SNODA: per l'espressione cfr. son. 220, 10 «s*nodi la lingua* e fuor parole scocchi» (ma già in *Rvf* 125, 41 e, con analoga preghiera, *Rvf* 128, 14 «Apri Tu, Padre, e 'ntenerisci et *snoda*»). ■ DISVELAR: già «scopra» (v. 5). ■ AVVIVA: dantismo attestato anche in son. 63, 7 e 200, 4. ■ MENTITA FACCIA: per l'espressione cfr. canz. 152, 95 «quando egualmente con *mentita faccia*» e Della Casa *Rime* 77, 3 «…e con *mentito* volto».

18-34. ■ QUESTA: la Carità, in opposizione a «Quest'altra» (v. 35), l'Ambizione. ■ GRAN PADRE: poi «del *gran Padre* alma figlia» (v. 98). ■ D'AMOR NAQUE…D'AMOR SOLO S'APPAGA: probabile memoria della *Prima lettera ai Corinzi* 13, 4-7: «[4] Caritas patiens est, benigna est caritas, non aemulatur, non agit superbe, non inflatur, [5] non est ambitiosa, non quaerit, quae sua sunt, non irritatur, non cogitat malum, [6] non gaudet super iniquitatem, congaudet autem veritati; [7] omnia suffert, omnia credit, omnia sperat, omnia sustinet».

35-51. ■ QUEST'ALTRA: l'ambizione. ■ DESSA: 'proprio lei'. ■ D'UN PARTO…SUORA: sorella gemella. ■ FE'…SPERANZA: in chiasmo riferite a Carità: «né *speranza* né *fe'*…» (v. 25).
52-68. ■ AFFRENA IL MORSO: 'la rallenta'; per la vicinanza di termini cfr. B. Tasso *Amori* I 74, 4 «con così duro *morso* Amor m'*affrena*». ■ ALTE TORRI: eco, probabilmente, dell'episodio mitico della Torre di Babele.

69-85. ■ SCOPRIR: già al v. 5 «ond'io *scopra* una perversa…» e poi al v. 76. ■ BUGIARDA: simile in Bembo *Stanze* 7, 8 «…*bugiarda* e fella». ■ UMANA GENTE: son. 193, 3 «non pur fermi ad udir *l'umana gente*». ■ CANGIANDO FEDE: quindi 'posizione'; marcata la figura etimologica *cangia-cangiando*. ■ MANSUETA: per la vicinanza di termini cfr. canz. 86, 63-64 «con *mansueto* ciglio: / ma quella, che si mostra *empia* e superba». ■ SQUARCIA: riferito al «velo» anche in *Rvf* 28, 62 e 362, 4. ■ NOTTE SOGNA: la connessione tra *sogno* e *vergogna* è evidente anche in canz. 154, 86 «Parlo com'uom, che ciò, che brama, *sogna* / poi desto si *vergogna*».

86-102. ■ GRAN PAOLO: San Paolo di Tarso, riconoscibile per la sua natura militare e l'essere stato pagano, «contro Dio», prima della folgorazione divina. ■ SCRISSE: il riferimento è alla *Prima lettera ai Corinzi* (13, 1-13), nel quale è esaltata la virtù teologale della carità cristiana come atteggiamento interiore. ■ PLUTO: Plutone, nella mitologia greca il Dio degli Inferi; per altre attestazioni in Molin cfr. canz. 152, 54 «mandi *Pluton* del suo spirito infusa»; son. 168, 3 e son. 194, 8.

103-119. ■ TAL MOSTRO: l'Ambizione. ■ QUEL REO: Lucifero, l'angelo caduto; cfr. *Is.* 14:3-20 e il passo dantesco *Inf.* XXXIV, 28-60. ■ ALTEREZZA: 'alto sentimento di sé'. ■ DOLENTI…TRISTI: si noti la ripresa al v. 114 «…più *dolente* e *trista*». ■ TORTA IN VISTA: con sguardo corrucciato. ■ NEGLETTI E IRTI: cfr. Bembo *Rime* 103, 12 «Vero è, che ch'un *crin* di lei *negletto et irto*»; B. Tasso *Amori* II 108 egloga sesta, 14 «e fatto al vostro *crine irto e negletto*»; III 39, 1 «Negro velo il bel *crin* sparso e *negletto*» e IV 33, 13 «*negletto il crine*, il capo basso e chino».

120-126. ■ FRA NOI: sulla Terra. ■ CITTÀ DI MARTE…SEGGIO: Roma, sede del pontificato. ■ VERO DIO: quello cristiano, in contrasto alle divinità pagane appena evocate.

127-136. ■ EUROPA…SERVE: simile nella canz. 154, 43-44 «Quante in sé regga e copra / genti, e città *l'Europa* a Dio devote». ■ NON LASCIANDOLA PRIVA: litote. ■ NOSTRO ONDOSO SENO: Venezia. ■ A TERGO: 'dietro'; cfr. *Rvf* 346, 11 «et parte ad or ad or si volge *a tergo*».

154-170. ■ LARVE: 'spoglie, apparenze'; cfr. *Rvf* 89, 7 «quel traditore in sì mentite *larve*»; Della Casa *Rime* 8, 14 «con nove *larve* a me ritorni…». ■ VISSO: 'vissuto'. ■ TOSCO: dal lat. *toxicum* 'veleno'; per l'uso cfr. innanzitutto *Inf.* XIII, 6.

171-173. ■ AUREA ETATE: riferimento tradizionale al motivo dell'*aurea aetas*, ovvero un'idealizzata e passata età dell'oro di cui il poeta si augura il ritorno.

SONETTI
IN MATERIA DI STATO

144. [c. 66*r*]

Primo degli otto sonetti di argomento politico dedicati alle principali imprese militari che, tra gli anni Trenta e Quaranta, ebbero protagonista Carlo V. Il son. 144, nel quale pare avvertibile un profilo vagamente proemiale, introduce il lettore al racconto lirico della vittoriosa impresa di Tunisi (1535). Il poeta, che non ha avuto modo di assistere alla battaglia, deve accontentarsi di ripercorrere l'eroismo del conflitto affidandosi esclusivamente alla propria immaginazione. I toni entusiasti e trionfali si accompagnano all'encomio per Carlo V, elevato ad eroe salvatore del proprio tempo e meritevole di essere onorato in terra quasi come una divinità. Per una ricostruzione storica e letteraria dell'evento cfr. V. 3. 1 *I fatti storici e la loro ricezione letteraria,* pp. 190-192. Nella prima quartina, «le genti serve» (v. 3) è in iperbato rispetto all'aggettivo «liete» (v. 2) e dislocato rispetto alla sua predicazione «inchinar» (v. 4). Merita una segnalazione anche la presenza di ben sette dittologie in punta di verso.

Il sonetto è databile al 1535 circa.

Così il mio bel pensier mostrommi aperto
liete, d'intorno a l'Affricane arene,
le genti serve, tolte a le catene,
il gran Carlo inchinar di tanto merto, 4

come dal Regno già fosco e deserto
l'anime scosse dopo lunga spene
lodavan lui, di gioia e d'amor piene,
che fece il creder loro verace e certo. 8

Or, se questa sembianza è propria e vera,
tal ei qua giù sia riverito ancora,
libero 'l mondo d'ogni fero oltraggio, 11

qual l'eterno Signor, possente e saggio,
che ricovrolle in ciel s'ama e onora.
O ben felice etate, alma e altera! 14

Sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE EDC; A (-*erto*), B (-*ene*) e C (-*era*) condividono la tonica in –*e*; A e C condividono il perno consonantico in –*r*; C e D (-*ora*) sono in consonanza; paronomastica la rima "spene": "piene" (6, 7).

1-4. ■ COSÌ IL MIO BEL…MERTO: propongo una parafrasi della quartina: 'la mia immaginazione mi mostrò chiaramente nei pressi delle spiagge africane il popolo schiavo, liberato dalle catene, felice inchinarsi di fronte al gran Carlo V per il suo enorme merito'. ■ PENSIER: si tratta infatti di un'immaginazione dato che il poeta non assistette allo scontro. ■ MOSTROMMI: l'immaginazione si presenta come una visione mentale che il poeta si accinge a descrivere. Per l'attacco cfr. Bembo *Rime* 34,

1 «*Mostrommi* Amor da l'una parte, ov'era» e 81, 1 «*Mostrommi* entro a lo spazio d'un bel volto». ■ APERTO: non si esclude un possibile valore avverbiale di 'aperto', quindi 'chiaramente'; riferito al *pensiero* anche in *Rvf* 163, 1 «Amor, che vedi ogni *pensero aperto*». ■ LIETE: riferito, con pronunciato iperbato, a «le genti» (v. 3). ■ AFFRICANE ARENE: le sabbiose coste africane di Tunisi. In uguale contesto anche in Camillo sonetto *Ossa di maraviglia e d'honor piene*, 3-4 «del maggior cavalier; che mai natura / fe' contra Spagna et *l'Africane arene* (: piene)» (in *Rime di diversi* 1553, p. 138); Minturno canzone *Qual semideo, anzi qual novo Dio*, rivolta [I], 2 «ond'*Africa* sospira» (Minturno *Rime*, pp. 166-175, p. 166), e volta II, 14-5 «Quando à le piagge sole / d'*Africa*…» (Id., p. 168) e, sempre in relazione alla vittoria di Tunisi, Cappello *Rime* 108, 60 «onde 'l vinceste a *l'Africano lito*». ■ ARENE: in analogo contesto di conflitto tra Carlo V e gli Ottomani cfr. Minturno canzone *Alma et antica madre*, volta II V, 12-13 «*Carlo*, e 'n Libia [= Affricane, v. 2] *l'arene* / ondeggiar d'alto sangue…» (Minturno *Rime*, pp. 176-184: 178). ■ SERVE…CATENE: a rimarcare lo stato di prigionia fisico e spirituale. ■ GRAN CARLO: l'imperatore Carlo V. La formula celebrativa 'gran Carlo' è diffusa nella lirica politico-encomiastica del periodo, per esempio cfr. B. Tasso *Amori* V 94, 14 «*gran Carlo* giaci in picciol marmo ascoso» e Minturno canzone *Qual semideo, anzi qual novo Dio*, stanza [V], 8-9 «Il glorioso *Carlo* / gloria d'imperdori» (Minturno *Rime*, pp. 166-175: 175). ■ INCHINA: riferito sempre a Carlo V da Molin nel son. 229, 7 «grazie, che 'l mondo *a riverirvi inchina*».
5-8. ■ COME…CERTO: propongo una parafrasi della quartina: '[mi mostrò] come dal Regno tetro e deserto [degli Ottomani] le anime [cristiane] scosse dopo aver tanto sperato [di esser liberate], e colme di amore e gioia, lodavano colui che rese la loro speranza vera e reale'. ■ REGNO GIÀ FOSCO E DESERTO: l'uso di una dittologia aggettivale negativa, sempre in riferimento al nemico musulmano, è impiegata anche nel son. 145, 2 sempre in posizione isometrica. ■ DESERTO: in questo caso con accezione negativa di 'desolato', ma non è da escludere un riferimento al paesaggio desertico nordafricano evocato anche al v. 2. ■ L'ANIME: delle «genti» (v. 3) liberate, «scosse» dalla guerra in atto. ■ LUNGA SPENE: la speranza di essere liberati. ■ LODAVAN LUI: riferito a Carlo V, si noti l'allitterazione della liquida. ■ CREDER LORO: la «lunga spene» menzionata al v. 6. ■ VERACE E CERTO: ciò che era solo una speranza, grazie all'intervento di Carlo V, diventa realtà (concetto ribadito dalla nuova coppia aggettivale in punta di verso al v. 9); per l'uso in Molin dell'aggettivo *verace* cfr. anche in son. 11, 13 «Madonna e dì ch'una *verace* maga» e son. 74, 12 «*Verace* ardor che, poi che si sprigiona».
9-12. ■ SEMBIANZA: l'immaginazione del poeta. ■ VERA: si noti la quasi connessione *capfinidas* con *verace* (v. 8). ■ EI: Carlo V. ■ QUA GIÙ: sulla Terra. ■ LIBERO 'L MONDO: la liberazione dall'oppressione musulmana è espressa già al v. 3; per un'immagine analoga, ma in contesto differente, cfr. *Rvf* 366, 50 «et fatto 'l *mondo libero* et felice». ■ FERO OLTRAGGIO: 'crudele violenza'; con lo stesso significato in son. 147, 8 «per far supremo *oltraggio* al cristian seme».
12-14. ■ ETERNO SIGNOR: 'Dio'. ■ RICOVROLLE: 'risistemò, risanò'. ■ IN CIEL S'AMA E ONORA: per la coppia verbale cfr. canz. 95, 85 «gran torto fa chi non *v'onora e ama*» e vv. 122-123 «Madonna a voi m'indrizza il *Signor* mio, / che quanto mai v'amò, *v'ama e onora*». ■ ALMA E ALTERA: in virtù dei successi conseguiti da Carlo V; per la sola vicinanza di aggettivi cfr. *Rvf* 220, 12 «Di qua sol nacque l'*alma* luce *altera*».

145. [c. 66*v*]

Il sonetto descrive la violenza della battaglia di Tunisi. La ferocia dello scontro è restituita da un'attenzione cromatica dal forte valore simbolico: il nero della temibile tempesta (ma anche del lutto) si affianca al rosso del sangue delle vittime, talmente copioso da poter tingere l'intero fiume Gange. All'epicità del registro poetico concorrono anche, alla vista delle numerosissime vittime al termine della battaglia, la commozione della dea Aurora e il ricorso ad un reiterato lessico della violenza, connesso per lo più a suoni aspri e dissonanti («l'atra tempesta», v. 1; «la turba» v. 5; «né pur de l'Istro», v. 10; «sangue crudel», v. 11). Si segnalano molteplici anastrofi e inversioni logico-sintattiche, come ad esempio ai vv. 6-7, 9 e 11.
Il sonetto è databile al 1535.

Nota ecdotica: si è scelto di non intervenire sull'articolo maschile *il* riferito al femminile *fune* (v. 3). Infatti, nonostante la mancata concordanza di genere infranga il più attestato uso grammaticale cinquecentesco, la variante si potrebbe giustificare come *lectio difficilior* di memoria petrarchesca (*Rvf* 181, 10 «folgorava d'intorno: e *'l fune*

avolto»). Inoltre un intervento correttorio sull'articolo a favore del femminile *la* avrebbe l'effetto di rendere il verso ipermetro.

Poi che risolve il ciel l'atra tempesta,
che fe' cangiare altrui pensieri e voglie,
ciascun di tema, omai, l'anima spoglie
e di liete speranze il cor rivesta. 4

La turba orïental, timida e presta,
già 'l fune a i legni suoi per partir scioglie,
onde n'avrà di lei trïonfi e spoglie
gente ch'a seguitarla ora si è desta. 8

Vincerà Carlo il reo popolo infido,
né pur de l'Istro ma del Gange ancora
fia del sangue crudel tinta ogni riva, 11

tal che di molti figli orbata e priva,
con gli occhi molli, si vedrà l'Aurora
empier d'alte querele ogni suo lido. 14

Sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE EDC; C (*-ido*) ed E (*-iva*) condividono la tonica in *–i*; equivoca la rima "spoglie": "spoglie" (3, 6); inclusiva la rima "priva": "riva" (11, 12).

1-4. ■ ATRA TEMPESTA: 'nera tempesta'; in analogo contesto è identica l'espressione di son. 148, 9 «nembo prepara *in ciel d'atra tempesta*». Sempre in riferimento alla guerra contro i Turchi si veda di Minturno la canzone *Antica et alma madre*, rivolta [V], 14 «…e peggior *tempesta*» (Minturno *Rime*, pp. 176-184: 184). Oltre ad una memoria forse dantesca (*Inf.* XXIV, 147 «e con *tempesta* impetuosa e *agra*»), non si trascura di rilevare una memoria petrarchesca (*Rvf* 151, 1 «Non d'*atra* e *tempestosa* onda marina»). Alla base è ineludibile il precedente latino di Virgilio *Aen.* V 693-694 «*atra / tempestas*». Sempre in clausola cfr. B. Tasso *Amori* IV 12, 12 «cos'in questa del mondo *atra tempesta*». ■ PENSIERI E VOGLIE: si riconosce una memoria di cfr. Bembo *Rime* 158, 12 «non so però *cangiar pensieri e voglia*». ■ L'ANIMA SPOGLIE: per l'immagine dell'anima spogliata l'archetipo è senz'altro petrarchesco (*Rvf* 294, 5 «*L'alma* d'ogni suo ben *spogliata* et priva»).
5-8. ■ TURBA ORÏENTAL: nella letteratura politica cinquecentesca l'esercito avversario è ricorrentemente espresso con il dispregiativo *turba*. Oltre all'attestazione moliniana di canz. 152, 28 «move verso Ungheria la *turba* infida», tra i molti casi si rammentino almeno Minturno canzone *Antica et alma madre,* volta II, 11 «...si vide le *nimiche turbe*» (Minturno *Rime*, pp. 176-184: 178) e P. Gradenigo canzone *Alto Signor, a cui dal cielo è dato*, 45 «fera crudel, malvagia, *ingorda turba*» (P. Gradenigo *Rime*, cc. 47*v*-49*v*). ■ IL FUNE: le cime delle navi; già in *Rvf* 181, 10 «…e *'l fune* avolto». ■ ORÏENTAL: nel sonetto non si manca di sottolineare il carattere esotico dello scontro, enfatizzato poi anche al v. 10 «né pur de l'*Istro*, ma del *Gange* ancora». ■ LEGNI: metonimia per 'le navi'; con lo stesso significato canz. 95, 29 «che tenta in picciol *legno*». Sempre in riferito all'impresa di Carlo V cfr. Minturno canzone *Qual semideo, anzi qual novo Dio*, rivolta [V], 9-10 «arma cotanti *legni* / Cesar, che n'empie i campi / del gran Nettuno e non fia chi ne scampi» (Minturno *Rime*, pp. 166-175: 175) e Rainieri sonetto *Già sotto al peso rio d'armati legni*, 1-4 «Già sotto al peso rio d'armati legni / giace l'Egeo, geme Triton sommerso, / e il ferro ha tratto fuor, di sangue a sperso / il fier Trace, aspirando a i nostri Regni» (in *Fiori di diversi* 1558, p. 81). ■ GIÀ IL FUNE…SCIOGLIE: per l'immagine dell'arrivo via mare delle truppe nemiche cfr. anche P. Gradenigo canzone *Alto Signor, a cui dal cielo è dato,* 31-34 «apparecchiarsi à nostri danni intento / il mar Egeo di legni armati pieno / e d'ogni intorno unir barbara gente, / spiegando le nemiche insegne al vento» (P. Gradenigo *Rime*, cc. 47*v*-49*v*: c. 48*r*). ■ DESTA: 'alzata, mossa'.
9-11. ■ VINCERÀ: nel giugno del 1535 Carlo V vinse la battaglia di Tunisi, arrivando a prendere il controllo di La Goletta, fortezza posta a difesa della città. La vittoria è raccontata anche da Minturno nella canzone *Qual semideo, anzi qual novo Dio*, stanza [V], 12-14 «Africa è *vinta*, or godi / Europa, e 'l Re

ne torna / con palma e te n'adorna» (Minturno *Rime*, pp. 166-175: 175). ■ REO POPOLO INFIDO: i nemici musulmani, popolo *reo* e *infido*, perché colpevoli di infedeltà religiosa. L'aggettivo *infido* è riproposto, in eguale contesto, anche nella canz. 152, 28 «move verso Ungheria la turba *infida*». Sempre in riferimento agli stessi cfr. Minturno canzone *Antica et alma madre, rivolta*, rivolta [I], 9 «Africa sì *mal fida*, e sì proterva» (Minturno *Rime*, pp. 176-184: p. 177) e rivolta [V], 6 «per quei cani *infedeli*?» (ID., p. 183). ■ NÉ…RIVA: immagine iperbolica per sottolineare la violenza del conflitto. ■ ISTRO: nome con cui Greci e Romani designavano il Danubio; per celebri precedenti d'uso andranno segnalati *Rvf* 148, 3 «Tana, *Histro*, Alpheo…» e di Bembo *Rime* 62, 3 «né l'Ebro o *l'Istro* o la Tana gelato» e 109, 3 «*l'Istro* passando…». ■ GANGE: fiume dell'India e del Bangladesh, qui presentato come fiume dalla portata leggendaria; per attestazioni cfr. *Rvf* 148, 2; Bembo *Rime* 157, 9; Stampa *Rime* 111, 5; B. Tasso *Amori* II 13, 10; *Amori* II, 76, 137; *Amori* III 32, 60 e *Amori* IV 17, 8. ■ SANGUE…TINTA: per immagine simile cfr. Minturno canzone *Antica et alma madre*, volta II, 13-15 «ondeggiar d'alto *sangue*, e l'onde piene / portarne corpi ignudi / elmi, loriche, e scudi» (Minturno *Rime*, pp. 176-184: p. 178) e Paterno canzone *Sacro Pastor, che con la grave soma*, 48-50 «Pria terren fermo, col mar cinge et serra / ma quel di Salamina allhor cangiato / in rosso, ove l'eterna strage sorse» (Paterno *Rime*, pp. 352-356: p. 354). ■ SANGUE CRUDEL: dei nemici.
12-14. ■ MOLTI FIGLI: le vittime della battaglia; per un'immagine analoga in medesimo contesto cfr. sempre Minturno canzone *Antica et alma madre*, rivolta [V], 4-10 «Quanti di lor morire, / quant'incendi vid'io, quante ruine / per quei cani infideli? / Quante donne i crudeli / tolsero al fido lato / de' cari sposi, quanti, oimè, *figliuoli* / à i parenti *orbi, e soli*?» (Minturno *Rime*, pp. 176-184: p. 183). ■ ORBATA: lat. da *orbare* ('privare'). ■ OCCHI MOLLI: per il pianto; l'immagine è frequentemente attestata in Petrarca (*Rvf* 50, 62; 53, 105; 67, 13; 125, 13; 127, 47; 250, 10 e 320, 4) ed è condivisa da Bembo *Rime* 142, 129. ■ SI VEDRÀ…QUERELE: l'immagine presenta una metaforicità di tipo sinestetico. ■ AURORA: nella mitologia greca Eos, dea dell'aurora. Il riferimento si spiega con due letture interpretative: con una licenza poetica senz'altro interessante il poeta proietta nella dea Aurora lo sconcerto per la terribile visione del *post* battaglia in una sovrapposizione cromatica di rossi (quello del sangue e dell'alba); in alternativa si ricordi che lo scontro ha avuto luogo ad Oriente (evocato già al v. 5), per antonomasia connotato dal sorgere del sole, qui preceduto dall'arrivo dell'alba. ■ D'ALTE QUERELE: 'solenni lamenti', per il dolore della visione; per uso simile cfr. *Rvf* 217, 1 «Già desiai con sì giusta *querela*» e 360, 23 «tanto et sì gravi et sì giuste *querele*?»; Bembo *Rime* 142, 206 «Mentre udirà *querele* oscure et chiare». ■ OGNI SUO LIDO: dove si è combattuta la battaglia; per analoga espressione in clausola cfr. son. 210*,* 12 «qui più, ch'altrove, e intorno *ogni suo lido*».

146. [c. 66*v*]

Connesso ai precedenti, il sonetto apporta un ulteriore tasso di epicità al ciclo lirico in quanto Molin introduce nella narrazione dell'episodio bellico alcune divinità classiche, intente ad osservare e partecipare allo scenario di guerra secondo proprio piacimento: Marte sprona a combattere, Apollo a comporre testi celebrativi e memoriali, mentre la posizione di Giove è indecifrabile. L'autore, dunque, sollecita gli scrittori del proprio tempo ad affrontare poeticamente il tema della minaccia ottomana, ma è conscio della difficoltà di prender posizione in merito a un conflitto di cui non è ancora veramente definito l'esito finale (vv. 12-14).
È verosimile supporre una datazione posteriore al 1535.

Mentre l'orribil tromba in ciel risuona,
ond'a l'armi qua giù ne desta Marte,
Apollo, assiso in più riposta parte,
l'usata cetra doppiamente intuona; 4

ché se l'un l'alme ad alte glorie sprona,
l'altro non vol che di vergar le carte
s'arresti alcun, benché sia dubbio in parte

chi n'aspetti di lor maggior corona. 8

Volgete voi, dunque, le penne vostre,
saggi scrittor, perché si legga quanto
faccian Carlo e 'l gran Re lodate prove! 11

Ma cui s'ascriverà più chiaro il vanto,
s'ancor la palma in ciel tenendo Giove
fa che il lor guerreggiar sia dubbio giostre? 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE DEC; A (*-ona*), C (*-ostre*) ed E (*-ove*) condividono la tonica in *–o*; B (*-arte*) e D (*-anto*) la tonica in *-a*; ricca la rima "sprona": "corona" (5, 8); equivoca la rima "parte": "parte" (3, 7).

1-4. ■ TROMBA: il cui suono che sancisce l'avvio della battaglia. ■ QUA GIÙ: sulla Terra, in contrasto con il *ciel* del v. 1. ■ MARTE, APOLLO: in analogo contesto anche in Minturno canzone *Qual Semideo, anzi qual novo Dio*, volta I, 4 «qual *Febo* nel saver, qual *Marte* in guerra» (Minturno *Rime*, pp. 166-175: p. 166). ■ ASSISO: 'seduto'. ■ RIPOSTA PARTE: 'riservata, isolata'; immagine simile anche nel son. 132, 1 «Chiusa selva *riposta*, a cui ricorre» e son. 141, 9 «e ne' *luoghi riposti*, ove dimori». ■ CETRA: simbolo di Apollo e dell'attività poetica. ■ DOPPIAMENTE: con ancora maggiore intensità. ■ INTUONA: var. arcaica per 'intona un componimento' (è un *hapax* in Molin); non sfugga la memoria fonica del tuono della tempesta in atto.
5-8. ■ L'UN: Marte. ■ SPRONA: per uso simile cfr. canz. 154, 34-35 «questo, questo vi *sproni* / *a prender l'armi* e l'altre ingiurie tante». ■ ALTRO: Apollo. ■ VOL: 'vuol'. ■ VERGAR LE CARTE: 'comporre testi poetici'; per l'uso dell'espressione in Molin cfr. canz. 89, 36 «leggendo il duol, ch' *in queste carte io vergo*» e canz. 152, 56 «et desti alcun, che nove *carte verghi*». ■ S'ARRESTI ALCUN: nessun poeta deve smettere di dedicarsi al soggetto. ■ SIA DUBBIO…MAGGIOR CORONA: Molin sottolinea quanto sia difficile stabilire chi, tra i poeti che si sono dedicati al tema, abbia il maggior merito poetico.
9-11. ■ VOLGETE…QUANTO: alta concentrazione di allitterazioni della fricativa *-v* e della sibilante *-s*. ■ GRAN RE: probabilmente Solimano il Magnifico (Trebisonda, 6 novembre 1494 – Szigetvár, 6 settembre 1566), sultano e padiscià dell'Impero ottomano dal 1520 fino alla morte.
12-14. ■ CUI: lat. per 'a chi'. ■ PALMA: della vittoria. ■ LOR GUERREGGIAR…GIOSTRE: Molin denuncia l'incertezza circa l'esito di conflitto ancora in corso. Probabilmente il poeta allude ai continui conflitti di Venezia con i Turchi e Barbarossa, che nel 1537 riuscì a prendere il controllo di gran parte del dominio insulare veneziano in Grecia.

147. [c. 67*r*]

Il sonetto consiste in un invito ad avere fiducia in Dio e nel suo supporto contro gli infedeli. Di qualche interesse è la seconda quartina dove, con effetto di sincera spontaneità, Molin manifesta il proprio compiacimento per l'avvenuta creazione – e in tempi rapidi – di uno schieramento cristiano contro le forze nemiche ottomane. Probabilmente l'autore allude alla Lega Santa (1538), alleanza promossa da papa Paolo III – insieme al regno di Spagna, alla Repubblica di Genova, alla Repubblica di Venezia e ai Cavalieri di Malta – per contrastare le nuove pressioni ottomane sul fronte mediterraneo.
Il sonetto, dunque, pare databile al 1538 circa.

Stiamo a veder le meraviglie estreme,
onde ne mostra il ciel sì chiare prove,
ch'ov'egli il suo favor per grazia piove
spesso gli uman desir vince e la speme. 4

Chi 'l pensò mai che così tosto insieme
fosser le nostre schiere armate e nove
contra il gran Scitha or ch'ei più pronto move
per far supremo oltraggio al cristian seme? 8

Ma piacque a lui, che 'l tutto opra e governa,
così mostrar ch'ei mai non abbandona
ne i gran perigli chi qua giù l'adora. 11

Stiamo, dunque, a veder la gloria eterna
de la sua fe' che, come il grido suona,
fia sola al mondo e questa è, forse, l'ora. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE CDE; A (*-eme*) e C (*-erna*) condividono la tonica in *–e*; B (*-ova*), D (*-ona*) ed E (*-ora*) sono in assonanza.

1-4. ■ STIAMO A VEDER: da ricondurre a «*Stiamo dunque a veder* la gloria eterna» (v. 12). L'espressione è attestata da parte di Molin anche nella canz. 154, 135 «*Stiamo a veder* ciò, che faran le stelle». ■ EGLI: Dio. ■ MOSTRA: poi *mostrar* (v. 10). ■ PER GRAZIA PIOVE: simile uso cfr. son. 137, 3 «qui d'ogni torno il ciel *tal grazia piove*» e son. 215, 3-4 «poi che t'arride il ciel, Marte in te *piove* / tante sue *grazie*, e Febo anco ti canta» e son. 216, 2 «e tante *grazie* il ciel dispensa e *piove*».
5-8. ■ NOSTRE SCHIERE: l'esercito cristiano. ■ GRAN SCITHA: ovvero della Scizia, geograficamente corrispondente all'area euro-asiatica con centro, indicativamente, tra il Caucaso e il Kazakistan. Molin lo impiega per indicare la provenienza orientale del nemico anche nel son. 150, 7. Non sfugga l'uso di Anton Iacopo Corso nel sonetto *Ecco il figlio di Giove e di Segesta*, 12-14 «Or, che 'l *Scitha* crudel strugge, e martira / l'Eolie genti. In tal guisa lagnarse, / strogile s'ode allor, ch'Etna sospira» (in *Scelta di sonetti e canzoni* 1709, p. 422 – segnalo che il testo non è attestato in Corso *Rime*). ■ CRISTIAN SEME: popolo cristiano.
9-11. ■ A LUI: a Dio. ■ CHI…ADORA: i propri fedeli.
12-14. ■ COME: 'non appena'. ■ GRIDO: da intendere probabilmente come il suono della tromba che sancisce l'inizio al conflitto, momento in cui Dio dimostrerà la propria forza contro gli infedeli. ■ SOLA: perché unica.

148. [c. 67*r*]

Il sonetto affronta la seconda fase dell'esperienza africana di Carlo V ovvero la disastrosa sconfitta di Algeri (1541). In questo caso la descrizione dell'ostile e minacciosa tempesta proposta nelle quartine è coerente con le ragioni storiche alla base della sconfitta cristiana, dal momento che l'imponente flotta europea allestita da Carlo V fu gravemente danneggiata proprio da una tempesta: molte galee persero le àncore, quindici di queste andarono distrutte e almeno trentatre affondarono (per il dato cfr. GARNIER 2008, p. 204).
Il sonetto è posteriore al 1541.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 83.

Mentre il gran Carlo a l'empie genti infide
por cerca, e ad Algeri, e legge e freno,
e l'onde varca e giù scende al terreno
com'uom ch'ogni timor da sé divide, 4

Fortuna invida e rea, che spesso arride

la ’ve senno e virtute alberga meno
perch’uom non sia giamai d’ardir sì pieno
che per sé stesso oprar molto si fide, 8

nembo prepara in ciel d’atra tempesta
che, risoluto in pioggia, lo circonde
e rompa a mezzo l’alto suo disegno. 11

Ma quanto più feroce ella l’infesta,
tant’ei più valor mostra, e incontro a l’onde
del mar irato al fin torna al suo regno. 14

Sonetto di 5 rime di schema ABBA ABBA CDE CDE; B (*-eno*) e D (*-onde*) invertono le vocali e presentano il medesimo perno consonantico in *-n*; B ed E (*-egno*) sono in assonanza; inclusive le rime “infide”: “fide” (1, 8) e “circonde”: “onde” (10, 13); ricca la rima “freno”: “terreno” (2, 3).

1-4. ■ EMPIE GENTI INFIDE: gli Ottomani; da ricondurre a son. 145, 9 e rimandi. ■ POR: ‘porre’. ■ ALGERI: meta della fallimentare spedizione cristiana, guidata da Carlo V, nel 1541. ■ E LEGGE E FRENO: il tentativo di ripristinare l’ordine e la religione cristiana; per la vicinanza di termini cfr. son. 229, 12 «Quel, ch’a *Carlo* [= v. 1] non die, cui *pose freno*». Non sfugga il polisindeto. ■ L’ONDE: quindi ‘il mare’; salpata da Palma di Maiorca, la flotta di Carlo V era composta da più di 500 navi e 24 000 uomini. ■ COM’UOM…DIVIDE: senza alcun timore.
5-8. ■ FORTUNA: ‘sorte’; il ruolo della Fortuna nelle dinamiche politiche, ma non in relazione allo specifico caso algerino, è affrontato anche in un componimento di Bernardo Cappello (*Rime* 112). ■ INVIDA E REA: aggettivazione consueta riferita alla Fortuna. Trova un impiego pressoché identico da parte di Molin nel son. 22, 3 «romper morte, or *fortuna invida e rea*». ■ ARRIDE: ‘favorisce’. ■ LÀ…MENO: quindi in questo caso gli Ottomani, privilegiati in quello scontro dalla sorte che talvolta favorisce i meno assennati e virtuosi. ■ PERCH’UOM…MOLTO SI FIDE: Molin invita l’uomo a non peccare di ὕβρις e a non dimenticare che la Fortuna ha un ruolo fondamentale nell’esito dell’imprese umane.
9-11. ■ PREPARA: il soggetto è «Fortuna invida e rea» (v. 5). ■ IN CIEL D’ATRA TEMPESTA: identica espressione in son. 145, 1 «Poi che risolve il *ciel l’atra tempesta*» e rimandi. ■ RISOLUTO: ‘trasformato’. ■ DISEGNO: ‘piano, progetto’; con eguale significato in son. 22, 12 «Ma, s’ella in man procaccia un tal *disegno*».
12-14. ■ ELLA: è ambiguo se riferito alla pioggia (v. 10) o alla Fortuna (v. 5). ■ EI: Carlo V. ■ ONDE: da ricondurre alle «onde» del v. 3. ■ MAR IRATO: la personificazione del mare si attesta identica in Bembo *Rime* 58, 8 «e *mar*, quando più freme *irato* e spuma» e Stampa *Rime* 111, 1 «Pommi ove ’l *mar irato* geme et frange». ■ TORNA AL SUO REGNO: dopo la distruzione della flotta, Carlo V ritirò la spedizione e ritornò in Catalogna.

149. [c. 67*v*]

Il sonetto descrive lo smarrimento e la difficoltà dell’esercito cristiano in seguito alla disfatta africana di Algeri. L’insuccesso non impedisce a Molin di tessere un nuovo encomio per Carlo V, riconosciuto comunque come prescelto da Dio e quindi in grado di contrastare i colpi della Fortuna. L’autore auspica che in una futura occasione l’imperatore, arriso dalla sorte, possa dimostrare di nuovo il proprio valore e conseguire il meritato prestigio. In realtà, dopo la sconfitta algerina Carlo V non promosse altre campagne militari sul fronte mediterraneo. Da un punto di vista formale, il testo è costruito come un unico periodo sintattico imperniato sull’innescarsi di continue coordinate e relative.
Il sonetto è posteriore al 1541.

Vide il sommo Fattor quanto potea
premer il popolo suo supplicio indegno,
vinto cadendo da l'antico sdegno
di gente a la sua fe' contraria e rea, 4

e per virtute elesse uom che dovea,
felice imperador, darli sostegno
e schermir con le forze e con l'ingegno
l'alto valor de la volubil Dea, 8

la qual cedendo a lui per molte prove,
benigna a' bei desir d'accordo or seco
maggior grazie ad ognor li presta e piove 11

e, per opre famose in terre nove,
illustrar di sua gloria il mondo cieco
promette e farlo ad un Cesare e Giove. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC CDC; B (*-egno*) e D (*-eco*) sono in assonanza; ricca la rima "indegno": "sdegno" (2, 3).

1-4. ■ SOMMO FATTOR: Dio. ■ POPOL SUO: il proprio popolo cristiano. ■ SUPPLICIO INDEGNO: per la sconfitta. ■ GENTE…REA: dai musulmani.
5-8. ■ IMPERADOR: Carlo V. ■ SCHERMIR: 'contrastare, fare da scudo'. ■ VOLUBIL DEA: la Fortuna.
9-11. ■ SECO: Dio.
12-14. ■ ILLUSTRAR: 'illuminare'. ■ E FARLO: 'renderlo, farlo simile a'. ■ CESARE E GIOVE: Carlo V viene associato al più noto condottiero romano e al re degli dei. Anche Minturno propone un'immagine simile nella canzone *Qual Semideo, anzi quel novo Dio*, volta I, 1-4 e 18 «Qual Semideo, anzi qual novo Dio / tra gli huomini mortali, / qual supremo valor, qual *Giove* in terra / qual Febo nel saver, qual Marte in guerra […] di *Cesar* dica, e la vittoria nova» (Minturno *Rime*, pp. 166-175: p. 166). Pure Veronica Gambara, in relazione a Tunisi, associa Carlo V al dio greco: «questo non fabuloso o finto *Giove* (: piove) / del secolo infelice unica speme» (Gambara *Rime* 44, 10-11).

150. [c. 67*v*]

Il poeta esorta Giove – figurante mitologico topico dietro al quale si riconosce il profilo di Carlo V – perché risolva definitivamente l'epico conflitto tra le due forze religiose. Affinché l'esito possa essere favorevole, Molin ritiene necessaria una collaborazione militare tra due grandi potenze politiche qui indicate per il tramite dei loro simboli araldici, ovvero l'Aquila (l'Impero asburgico) e il Leone (la Serenissima). L'auspicata vittoria favorirebbe la gloria divina (e dell'imperatore) e garantirebbe una vita più serena a tutti i fedeli.
Il sonetto è da ritenersi posteriore al 1541.

Apri omai, Giove, il tuo più chiaro tempio,
cui fu l'entrarvi a noi disdetto e chiuso,
poi che 'l valor cadeo da Marte infuso
al popol suo reo fatto il mondo e empio, 4

ché, se palme e trofei d'eterno essempio

ivi n'avesti mai per antic'uso,
tali or n'avrai dal gran Schita confuso
che non s'ebbero ancor per altro scempio. 8

Ma perché nulla manchi a sì bell'opra,
movi l'Aquila tua pronta e unita
al gran Leon, ch'in ciò tosto s'adopra. 11

Sì verrà, spento il reo, santa e gradita
l'età ch'oblio non fia che mai la copra:
tu n'avrai gloria e noi tranquilla vita. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusive le rime "tempio": "empio" (1, 4); "opra": "adopra" (9, 11) e "uso": "confuso" (6, 7); ricca la rima "infuso": "confuso" (3, 7).

1-4. ■ REO…EMPIO: si notino gli aggettivi con cui il poeta si rivolge comunemente agli infedeli.
5-8. ■ PALME E TROFEI: i simboli della vittoria, di fama eterna. ■ ANTIC'USO: in passato. ■ GRAN SCITHA: già son. 147, 7 «contra *il gran Scitha*, or ch'ei più pronto move» e rimandi.
9-11. ■ AQUILA: è tradizionalmente icona di Giove, ma è anche simbolo distintivo nell'araldica del Sacro Romano Impero con Carlo Magno riproposto da Carlo V; anche nel son. 151, 1 «*L'Aquila* ardita già passando il varco». Tra i molti altri casi coevi citabili, ci si limita a Cappello *Rime* 61, 79 «che sì nimici fan *l'Aquila* e 'l Giglio». ■ LEON: simbolo distintivo nell'araldica di San Marco evangelista, protettore di Venezia. Riferito sempre a Venezia cfr. anche B. Tasso *Amori* V 85, 2 «colle, ove del *Leon* le genti morte» e Cappello *Rime* 241, 79-81 «Tu dunque, che fra i salsi liti ameni / d'Adria al ciel d'ergi, amata patria mia, / deh, giungi al Gallo il tuo *Leone* altero» e Id. *Rime* App. 13, 12-14 «co i gigli d'oro e con gli azzurri homai / spiega il *Leon* alato incontra lui / che, combattendo altrove, a te fa guerra» (si noti che Cappello suggerisce un'alleanza tra Venezia e la Francia, non l'Impero).
12-14. ■ SPENTO: sconfitto. ■ REO: il nemico dei cristiani, quindi i musulmani. ■ ETÀ: epoca. ■ TU: 'Dio'. ■ TRANQUILLA VITA: in contesto differente, ma analoga espressione cfr. son. 33, 1 «Io mi vivea *vita tranquilla* e lieta».

151. [c. 68*r*]

Sonetto conclusivo della *Sezione in materia di stato*. Il componimento tratta la battaglia di Ceresole in Piemonte (1544), durante la quale Francesco I respinse un tentativo spagnolo di varcare le Alpi; per una ricostruzione del fatto si rimanda a LUSSO 2012. Lo scontro conobbe un fortunato seguito nella poesia francese del XVI secolo, di cui è opportuno ricordare almeno i componimenti François Sagon (*La complainte de troys gentilz hommes Françoys*, Paris, Denys Ianot, 1544) e Pierre de Ronsard (*La victoire de Françoys de Bourbon, comte d'Anguien, à Cerisoles* [1547] in RONSARD *Amori* 1, 6). Poco nulla si sa sulla conoscenza da parte di Molin di questa tradizione lirica francese e dunque, è appropriato sospendere il giudizio su possibili punti di contatto e influenze. Nel sonetto l'epico conflitto tra Spagna (Aquila) e Francia (Gallo) è raccontato metaforicamente tramite uno scontro ornitologico di brutalità animalesca (vv. 5-7). Il componimento è bipartito: le quartine descrivono lo scontro militare; le terzine esprimono una speranza di pace attraverso la supplica a Dio di placare i conflitti e risanare le ferite. In questa prospettiva, non sfugga che sono proprio le quartine ad ospitare maggiori strategie di difficoltà stilistiche (sole rime consonantiche, una sintassi turbata e una concentrazione di suoni aspri), sensibilmente ridimensionate a partire dal v. 9.
Il sonetto è databile al 1544.

L’Aquila ardita già passando il varco,
ch’altri pria con l’aceto e ’l foco aperse,
mentre gli aurati fior parte disperse,
mosse il Gallo di sdegno e valor carco, 4

lo qual per vendicar sì grave incarco
stese l’ali e mostrò forze sì adverse
ch’ella il volo a tornar tosto converse,
ned ei l’odio ha per ciò deposto o scarco. 8

Però, celeste Re, che scorgi il fine
ove addur ne potrian le lor contese,
queta tu la cagion di tanti mali, 11

ch’ove son l’ire a maggior danno intese
sì che non ponno in lor ragion mortali,
tuo proprio è ’l riparar nostre ruïne. 14

Sonetto di 5 rime a schema ABBA ABBA CDE DEC; A (*-arco*) ed E (*-ali*) condividono la tonica in *–a*; B (*-erse*) e D (*-ese*) sono in assonanza e parziale consonanza; A e B condividono il perno consonantico nella vibrante *–r*; inclusiva la rima “carco”: “incarco” (4, 5); ricche le rime “incarco”: “scarco” (5, 8), “aperse”: “disperse” (2, 3), “adverse”: “converse” (6, 7), “contese”: “intese” (10, 12).

1-4. ■ AQUILA: come nel sonetto precedente (son. 150, 10), l’aquila è sia icona di Giove sia simbolo distintivo nell’araldica imperiale assunta da Carlo V. ■ VARCO: ‘le Alpi’. ■ ACETO E ’L FOCO: Molin allude all’attraversamento delle Alpi da parte di Annibale; Livio racconta che il cartaginese per rompere le rocce, di ostacolo al suo passaggio, le riscaldò e le spezzò dopo averle ricoperte di aceto (Livio *Ab Urbe Condita* XXI, 37). ■ AURATI FIOR: ‘fiori d’oro’; da ricondurre probabilmente alle penne dorate dell’aquila cfr. *Rvf* 185, 1; 321, 2. ■ MOSSE: ‘spinse, rese’. ■ IL GALLO: Francesco I di Francia (Cognac, 1494 – Rambouillet, 1547), re di Francia dal 1515 fino al sopraggiungere della morte. Nella corsa al potere del Sacro Romano Impero perse l’elezione alla carica imperiale in favore di Carlo V nel 1519. Le sue scelte politiche lo portarono spesso al conflitto con l’Imperatore asburgico: in primo luogo in occasione della battaglia di Pavia (1525), dopo la cui sconfitta Francesco rimase detenuto un anno a Madrid; dopo aver restituito Milano agli Sforza, a scapito degli spagnoli, Francesco tentò nel 1526 di sottrarre alla Spagna il Regno di Napoli, ma fu ostacolato dal dilagare di una epidemia di pestilenza; nel 1536 il sovrano francese invase il Ducato di Savoia, di risposta Carlo V invase la Provenza, rinunciando però all’assedio di Avignone e ritornando presto in Spagna; infine l’insuccesso di Carlo V ad Algeri (1541), spinse il re di Francia ad avviare una serie di conflitti che ebbero come teatro i Paesi Bassi, il Piemonte, il Rossiglione e il Lussemburgo. Le ostilità terminarono definitivamente con la Pace di Crepy nel settembre 1544 e la successiva morte di Francesco I. Per l’espressione cfr. Minturno canzone *Qual semideo, anzi qual novo Dio*, volta V, 4 «contra *l’augel di Giove* [= *aquila*, v. 1] il *Gallo* desta» (Minturno *Rime*, pp. 166-175: p. 174); Cappello *Rime* 61, 49 «ecco ’l Thedesco audace e ’l *Gallo* altero».
5-8. Per la medesima situazione storico politica cfr. canz. 152, 30-31 «spiega repente il volo / in Francia e ’l Re cognato a morte sfida». ■ LO QUAL: il gallo, quindi la Francia. ■ GRAVE INCARCO: ‘peso’, quindi ‘affronto’; per l’espressione cfr. Bembo *Rime* 119, 2 «e *deposto* [= v. 8] de l’alma il *grave incarco*». ■ ELLA: l’aquila. ■ A TORNAR…CONVERSE: ovvero si diede alla ritirata. ■ NED: ‘né’; in Molin la forma è attestata anche nel son. 56, 6. ■ NED…SCARCO: ‘né lui [il Gallo] ha deposto o ridotto il proprio odio tramite lo scontro’.
9-11. ■ CELESTE RE: ‘Dio’. ■ CHE SCORGI IL FINE: in virtù dell’onniscienza divina. ■ ADDUR: ‘condurre’. ■ CONTESE: i conflitti fra Francesco I e Carlo V. ■ QUETA: ‘placa’.
12-14. ■ PONNO: arc. per ‘possono’. ■ RUÏNE: ‘la distruzione dopo i conflitti’; per il senso cfr. *TT*, 69 «la *ruina del mondo* manifesta»; in Molin con medesimo significato canz. 152, 68-69 «Già con quanta *ruina* arso e distrutto / l’Ungaro fu, tu ’l sai». In relazione allo scontro contro i Turchi cfr. Minturno canzone *Antica et alma madre*, rivolta [V], 5-6 «quant’ incendi vid’io, quante *ruine* / per quei cani infedeli?»

(Minturno *Rime*, pp. 176-184, p. 183).

CANZONI IN MATERIA DI STATO

152.

Solenne canzone di argomento politico rivolta, in apostrofe, a Venezia, nei confronti della quale Molin manifesta affettuosi sentimenti di amore patrio e, al contempo, di rabbiosa irritazione. La grandezza politica e morale, di cui la città ha dato dimostrazione in passato, è ora compromessa dall'imporsi di vizi e ipocrisie che la rendono neghittosa e incapace di reagire ai pericoli del proprio tempo. Dietro alla collera dell'autore è valido intravedere anche un certo malessere dovuto sia all'esilio dell'amico Bernardo Cappello, a cui pare alludere nella terza stanza (vv. 52-60), sia alla politica di pavida neutralità perseguita nei confronti dei Turchi dal 1540 da parte del consiglio veneziano. Molteplici sono, infatti, le esortazioni ad intervenire militarmente contro gli avversari. Sullo sfondo, il poeta non trascura di rivolgere una severa recriminatoria all'atteggiamento del Papa, di Carlo V e di Francesco I in quanto responsabili di laceranti conflitti interni di ostacolo al bene della cristianità.
Da un punto di vista stilistico, è di qualche interesse la prima stanza dove l'autore accenna a ciò che avrebbe avuto il desiderio di poter cantare, ma segue una brusca *correctio* di forte impatto retorico: «ma, quel che di te spesso e temo ed odo, / mi farà ragionar d'un altro modo» (vv. 19-20). La canzone è imponente tanto nei contenuti quanto nel suo profilo metrico: undici stanze di venti versi a maggioranza endecasillabica (con un solo settenario in decima sede), di schema ABC ABC CDEeDFGHHGFFII. Per quanto sia facilmente riconoscibile il profilo metrico di *Rvf* 23, il componimento di Molin dialoga soprattutto con le maestose canzoni politiche *Rvf* 53 e 128 (per questi intarsi cfr. V. 3. 2 *Raccontare il conflitto musulmano prima di Lepanto*, pp. 204-206). Nella preziosa tessitura di echi petrarcheschi, l'*incipit* richiama esplicitamente *Rvf* 366, 1 «*Vergine bella*, che di sol vestita». La canzone, secondo Taddeo «di severa ispirazione morale e di colori apocalittici», riscosse l'apprezzamento di Pietro Aretino (per la lettera e l'encomio cfr. cap. V. 3. 1 *I fatti storici e la loro ricezione letteraria,* pp. 195-196).

La canzone è databile al 1542 circa.

TRADIZIONE TESTUALE: in ms. F (cc. 43*r*-49*v*) e ms. L (cc. 215*r*-217*r*).
NOTA ECDOTICA: segnalo di aver sanato l'errore di numerazione della c. 71*r*, impropriamente indicata nella stampa originale come c. 79*r*.
BIBLIOGRAFIA: DIONISOTTI 2017 [1967[1]], p. 215; TADDEO 1974, pp. 83-86; ERSPAMER 1983, pp. 207-208.

[c. 68*v*] Vergine bella, nata in mezzo l'acque,
del tuo padre Adrian figliuola e sposa
e donna ancor del suo tranquillo impero,
un bel desio di raccontar mi nacque
come su l'onde il pie', meravigliosa, 5
fondasti con sì novo magistero,

com'ei sposa ti fe', come l'altero
scettro ti diede, eletta alma reina,
onde la Dea, che d'egual parto uscio,
per seggio a sé natio 10
il suo più caro albergo a te destina,
pregando Marte, in tutti i tuoi perigli,
ch'armato mova e ti stia sempre a fianco,
come avesti da Dio per guardia in sorte
l'alto Leon de la celeste corte 15
e, più ch'intatta sei, volea dir anco
madre di tanti chiari illustri figli
che t'inalzar con loro opere e consigli
[c. 69*r*] ma, quel che di te spesso e temo ed odo,
mi farà ragionar d'un altro modo. 20

Veggio il ciel che minaccia e sparge il mondo
tutto d'orror, che di contese è pieno,
e dubbio del suo fin seco contende,
anzi il voler di Dio, fermo e profondo,
ch'i vizi in colmo e la sua fede meno 25
vede venir e vendicarsi intende,
con gli osti propri suoi di chi l'offende
move verso Ungheria la turba infida
e Cesare, il fratel lasciando solo,
spiega repente il volo 30
in Francia e 'l Re cognato a morte sfida.
Ei, benché cristianissimo si nome,
chiama per l'onde a sé l'iniquo Trace
e tien dal titol suo gli occhi rivolti.
Ma 'l Vicario di Dio pur qui m'ascolti 35
né sdegni il ver che di comporli in pace
suo carco fora e par sol pronto, come
stato a' nepoti suoi dar possa e nome
e d'Inghilterra ancor grido risuona
ch'a gli empi suoi desir poco perdona. 40

Io sfogo il cor, poi ch'altro far non posso,
e mentre di regnar cotanto ingorda
tra i fedeli di Dio la voglia alberga,
che par che questo e quel da furor mosso,
qual per rabbia animal, l'un l'altro morda, 45
al nemico comun si dà la verga,
[c. 69*v*] la qual par ch'in sua man già tanto s'erga
che se non vien chi più l'abbassi e stringa
noi premerà, tal è sua forza adversa.
Strana gente perversa, 50
che tanto inganna altrui, quanto lusinga!
Ma perché ragionar con ira e tosco

non lice altrui che ’l sacro colle alberghi,
mandi Pluton del suo spirito infusa
(s’è ver ch’ei l’abbia) l’infernal sua musa, 55
e desti alcun che nove carte verghi,
con stil Romano e Greco insieme e Tosco,
quanto sia ’l mondo traviato e fosco
poi ch’anco l’uso suo tristo accusando
spesso i messi di Dio son posti in bando! 60

Questo da l’una parte aperto danno,
che non si mira pur ma palpa e tocca,
mi fa col mal d’altrui temer in breve
ch’a te s’arrechi ancor simile affanno.
Il colpo di lontan non tanto scocca, 65
che nol debbi sentir prossimo e greve,
sì sopraggiunge il mal veloce e lieve.
Già con quanta ruina arso e distrutto
l’Ungaro fu, tu ’l sai, ed in brev’ora
l’empio nemico ancora 70
può il tuo regno vicin confonder tutto
e co’ legni spalmati, ove men credi,
trascorrer può, ché n’hai poca difesa.
Tu, come pastorella in mezzo ai campi,
[c. 70*r*] vaghi fior cogli e lenta i passi stampi 75
scoprendo fera a’ nostri danni intesa,
che lungi par ma con sì presti piedi
corre che mal si strugge e non t’avedi
ch’altrui seguendo a te pian pian s’appressa
per far de’ campi tuoi nido a sé stessa. 80

Da l’altra poscia in te, mirando estinto
quell’antico valor, l’alma bontate,
col maturo consiglio alto e virile,
ond’hai il nemico tuo più volte vinto,
e ’n lor vece regnar triste, mal nate 85
voglie ed ambizïon bugiarda e vile,
contraria in tutto al bel viver civile,
de la qual dirne alcuna indegna prova
per tuo degno riguardo ora non voglio;
giusto del ciel orgoglio 90
mi fan temer ch’in te discenda e piova
e, se ’l supplizio suo non move in fretta,
con la pena maggior forse il ritarda.
Ahi, quanto oltra ogni error par ch’a Dio spiaccia
quando egualmente con mentita faccia 95
così ’l reo, come il buon, s’amica e guarda!
Ma non perciò la tua bontà permetta,
alto Signor, che cada ira o vendetta

sopra l’ancella tua ch’in lei pur regna
il vero onor de la cristiana insegna. 100

Se ti rimembra ben dal primo tempo
che, pargoletta, al ciel drizzasti il passo
[c. 70*v*] per le scale d’onor chiare e famose
vedrai quanto diversa a questo tempo
se’ fatta e vai pian pian scendendo al basso, 105
poi che ’l modo primiero in te s’ascose.
Questa è legge del ciel che Dio dispose:
che mentre un Regno, una cittate, abonda
di giustizia e valore, e chiaro il mostra
l’antica e la città nostra, 110
sempre han fortuna al lor salir seconda,
ma quando il vizio ivi risorge poi,
tanto la grazia a poco a poco scema,
quant’ei più cresce e, se poggiando in alto
avanza i primi, allor di salto in salto 115
van traboccando a la ruina estrema.
Tu, se ’l periglio tuo conoscer vuoi,
pareggia le virtù con gli errori tuoi
e scorgerai, se ’l ciel non ha menzogna,
qual te ne può venir danno e vergogna. 120

Non mi move a parlar disdegno od ira,
ché pur madre mi se’ nobile e cara,
di che ’l ciel lodo e ‘n ciò m’appago molto,
ma desio del tuo ben l’alma m’inspira
con quel timor che da pietà s’impara. 125
Così ’l valor, ch’in te chiuso e raccolto
salda radice tien ma resta occolto
per corrotta d’altrui maligna usanza,
vedess’io rinverdir ch’io crederei
mirarti a giorni miei 130
[c. 71*r*] bella e qual fosti ancor d’alta speranza
e ’n aspettando un dì che ’l ciel si mute
salir potresti ov’altri or non presume!
Oh da che bei pensier sento destarmi
mentr’io parlo e vederti armata parmi! 135
Movi, deh movi, omai scoprendo il lume
ché lampa in te mostrò d’alta virtute
e gloria ti può dar non che salute
e rammentando i tuoi passati essempi
del tuo proprio valor te stessa adempi. 140

Non se’ tu quella, e non è molto ancora
ch’io vidi pur fin a l’estremo piano,
ché sì fieri nemici intorno avesti

ma fèr ne’ campi tuoi breve dimora,
che mostrò ’l tuo saper lor sforzo vano. 145
Tu per l’istessa sei che difendesti
la pace tua, anzi pur confondesti
con sì bel vanto quei che su per l’onde
spinser le prore in soggiogarti arditi
fin sopra i nostri liti. 150
Né per fama minor grido risponde
ch’allor schermisti con ardita fronte
d’altri prossimi tuoi vari contrasti.
Taccio di Siria, ché volgesti il corso
chiesto d’Alessio in Tracia a suo soccorso, 155
onde sì bel tesoro indi levasti,
ma quanto dir potrei de l’opre conte
che mostrasti a Pipin rompendo il ponte?
[c. 71*v*] Or a tanto sospetto, ov’è quel saggio
discorso, ove ’l valore, ove ’l coraggio? 160

Però se dramma in te di desir resta,
d’onor, se del tuo ben punto ti cale,
o se tema del mal pur ti spaventa,
dal sonno infermo e da gli error ti desta,
de l’antica virtù spiega omani l’ale, 165
ch’assai se’ stata neghittosa e lenta.
Quando in aspetto il ciel si rappresenta
torbido e fosco, allor nocchier accorto
pronto apparecchia al legno ancore e sarte
e tratta i remi e l’arte 170
per schermir l’onde o per ritrarsi in porto.
Tempo non è di più tener le mani
nel grembo accolte e gir dietro a rio vezzo,
ché grave è quel che ti minaccia intorno.
Spesso il mal di mill’anni apporta un giorno 175
e del danno talor peggio è ’l disprezzo.
Svegliati, dunque, e da te scaccia i vani
desiri, i modi ambiziosi e strani,
preparando il valor, le forze note,
ché ciò far salva e illustrar ti puote. 180

Te qui volse fondar l’eterna cura
per città rara a cui nulla simiglia
e per refugio de la gente afflitta,
ché d’ogni oltraggio in te viva sicura,
qual n’avrà il mondo essempio e meraviglia, 185
quand’ei vedrà la tua virtù descritta,
[c. 72*r*] ché quella libertà servasti invitta,
onde il tuo seme mai non fu turbato,
or che tanto l’Europa teme e langue

fra guerra, foco e sangue, 190
pregio non men di quel chiaro e lodato,
che del regno acquistato a te perviene,
pronta in trattar però la spada, aperta,
dove periglio alcun del tuo ben vada.
Questo è ’l vero saper, questa è la strada, 195
onde fama immortal s’acquista e merta.
Forse un dì, l’ore tue fatte serene
di fosche, cangerai fortuna e spene,
ch’ove alberga virtù di timor franca,
il cielo al fin del suo favor non manca. 200

Ma, voi, da qua’ duo primi oggidì in tutto
deriva il ben de la cristiana fede
quetando le contese e i dubbi tanti,
se non vi move il doloroso lutto
onde pace e pietà ciascun vi chiede 205
ché ’l tronco omai di tanto mal si schianti,
pieghivi almen che non si glori e vanti
l’empio che attende al fin, con l’odio intenso
d’aver d’amboduo voi corone e palme
mentre adombrate l’alme 210
col fosco che vi guida errante senso.
Or qual vi si può dar maggior essempio
de gli animali, a cui natura è scorta?
Ch’ove miran di sé più forte ardita
[c. 72*v*] fera ristretti fan difesa unita, 215
qual del danno d’altrui più si conforta,
colui si mostra a Dio più ingrato e empio,
che fa del popol suo sì duro scempio,
caso che farà dir ne gli anni innanzi
che poca gloria ogniun di voi s’avanzi. 220

Canzon, dirai ch’alta pietà m’infiamma
e la donna real, ch’io desto e canto,
bilancia il mondo e signoreggia intanto,
chiara più ch’altra in questa etate acerba,
e di Cristo e d’Italia il pregio serba. 225

---

v. 2 tuo] gran F
v. 4 un bel] novo F L
v. 5 come su l’onde il pie meravigliosa] come de l’onda fuor salsa schiumosa F L
v. 6 fondasti con sì novo] nascesti; et fu mirabil F L
v. 7 com’ei] come F L
v. 11 a te] in te F
v. 12 pregando Marte, in tutti i tuoi perigli] oprando, che per lei s’armi, se prepari F L
v. 13 ch’armato mova, et ti stia sempre a fianco] Marte à diffesa tua ne mai sia stanco F L
v. 14 come havesti da Dio per guardia in sorte] Et del santo Leon c’havesti in sorte F E del sommo Leon ch’havesti in sorte L
v. 15 l’alto Leon da la celeste corte] per farti in terra, e ’n mar secura, et forte F L
v. 16 et più, ch’intatta] et come intatta F L

v. 17 madre di tanti chiari illustri figli] madre di molti figli illustri et chiari F L
v. 18 ch'inalzar con loro opere et consigli] con mille altri tuoi preggi invitti, et rari F con mille altri tuoi pregi invitti e chiari L
v. 19 ma quel che di te spesso e tempo et t'odo] ma quel che spesso pur e temo e odo L
v. 21 sparge] accenna F accomuna L
v. 22 tutto d'horror, che di contese è pieno] per quanto non fu mai sotto aspro freno F L
v. 23 et dubbio del suo fin seco contende] et prove dar di sangue empii, et horrende F
et prove far di sangue empie et horrende L
v. 26 venir] venire F
v. 27 con gli hosti propri suoi] con l'inimico suo F L
v. 30 spiega repente il volo] spiega veloce il volo F passa con pronto volo L
v. 32 ei, benché Christianissimo si nome] egli c'ha cristianissimo cognome F L
v. 33 chiama per l'onde a sé l'iniquo Trace] chiama il gran schita, et tal ver lui si scopre F L
v. 34 et tien dal titol suo gli occhi rivolti] che per consorte suo ciascun lo stima F L
v. 35 ma 'l Vicario d Dio pur qui m'ascolti] ma 'l gran Pastor, di cui dovea dir prima F L
v. 36 né sdegni il ver, che di comporli in pace] ch'n cio dovrebbe usar calde, et vere opre F L
v. 37 suo carco fora, et par sol pronto] perir lascia sua greggio intento F L
v. 39 et d'Inghilterra ancor grido risuona] et Inghilterra per effetti, et fama F L
v. 40 ch'a gli empi suoi desir poco perdona] ingiusto assai, ma più crudel si chiama F novo di crudeltà mostro si chiama L
v. 41 Io sfogo il cor, poi ch'altro far non posso] Io narro il ver, sì non fusse egli in fatto F L
v. 43 fedeli] figliuoli F L
v. 44 mosso] tratto F L
v. 45 morda] mordi F
v. 47 la qual par, ch'in sua man già tanto s'erga] et già par, che 'l suo impero tanto s'erga F et già par che 'l suo imperio muto s'erga L
v. 48 che se non vien chi più l'abbassi e stringa] che sé non è, ch'altri lo domi, o stringa F L
v. 49 noi premerà, tal è sua forza adversa] vincera ogn'un tal è la forza adversa F
v. 50 strana gente perversa] di rea gente perversa F L
v. 53 alberghi] pasca F L
v. 56 et desti alcun, che nove carte verghi] et Poeta conforme al mondo nasca F et dotto conforme al mondo nasca L
v. 57 con stil Romano et Greco insieme et Tosco] che nel greco, latino et 'n sermon tosco F che nel greco, latin, e 'n sermon tosco L
v. 58 quanto sia 'l mondo traviato et fosco] descriva il secol doloroso, et fosco F L
v. 59 poi ch'anco l'uso suo tristo accusando] poi ch'anco 'l ver per carità parlando F poi ch'anco il ver per verità partendo L
v. 64 ch'a te s'arrechi anchor] ch'un si rechi ancor L
v. 68 Già con quanta ruina arso et distrutto] già vinta l'Ungheria l'infido et crudo F L
v. 69 l'Ungaro fu, tu'l sai; ed è in brevìhora] con che stratio tu 'l sai si inanzi è giunto F con che stratio lo sai s'innanzi è giunto L
v. 70 l'empio nemico ancora] che passando in un punto F L
v. 71 vicin confonder tutto] terren tutto far nudo F terren sotto far nudo L
v. 72 trascorrer può, che n'hai poco difesa] sempre offender ti può, che poco il vieta F L
v. 76 scoprendo fera a nostri danni intesa] rimirando lontan fiera inquieta F L
v. 77 che lungi par ma con sì] che ciascun morde, et con li F che ciascun morde e con sì L
v. 78 strugge] fugge F L
v. 80 per far de' campi tuoi nido a se stessa] per far delle tue spoglie ombra F L
v. 81 in te mirando] il dimostrarsi F L
v. 82 quell'antico valor] l'antico tuo valor F L
v. 84 nemico tuo] nemico L
v. 85 e 'n lor vece] e 'n valor F
v. 85 regnar] rimirar L
v. 94 Dio] più F
v. 99 sopra] in questa F L
v. 105 se' fatta] sei fatta F
v. 107 dispose] ben dispose F ben pose L
v. 110 l'antica et la città nostra] l'antica et l'età nostra F L
v. 114 ei] egli F
V. 120 e] o L
v. 125 con quel timor, che da pietà s'impara] insieme co 'l timor di pena amara F L
v. 128 per corrotta d'altrui maligna usanza] dalla maligna a lui contraria usanza L
v. 132 e'n aspettando un dì, che 'l ciel si mute] et tornando le voglie in te perdute F L
v. 133 salir potresti, ov'altri hor non presume] vedriassi il santo antico tuo costume F vedresti il sozzo antico mal costume L
v. 134 da che bei pensier sento destarmi] rinovellarsi o con che ardir ti parlo F rinovellarsi e con che ardor vi parlo L
v. 135 mentr'io parlo, et vederti amarta parmi] ma qual gioia poi fora a rimirarlo F L
v. 139 essempi] tempi F L
v. 142 pur fin] fino F

v. 143 che si fieri nemici intorno havesti] che l'inimiche fiere F L
v. 144 ma fer ne campi tuoi breve dimora] et con l'ardir, che in te fioriva all'hora F L
v. 145 che mostrò'l tuo saper lor sforzo vano] festi il disegno lor rimaner vano F L
v. 146 tu per l'istessa sei, che difendesti] tu pur sei quella, et fu ben chiaro scorno F L
v. 147 la pace tua, anzi pur confondesti] che vincendo sforzasti a far ritorno F L
v. 148 con sì bel vanto quei, che su per l'onde] i tuoi nimici, ch'eran su per l'onde F L
v. 149 spinser le prore in soggiogarti arditi] si presso a l'uscio del tuo albergo corsi F sì presso all'uscio del mio albergo corsi L
v. 150 fin sopra i nostri liti] ne di questo esser forsi F L
v. 151 né per fama minor grido risponde] pregio minor per grido alto risponde F L
v. 153 tuoi vari contrasti] sì fero sdegno F
v. 154 taccio di Siria, che volgesti il corso] taccio ch'in Siria per divin consiglio F L
v. 155 chiesto d'Alessio in Thracia a suo soccorso] passasti, e 'n Traccia soccorendo al figlio F L
v. 156 onde si bel thesoro indi levasti] d'Augusto ricco poi festi il tuo regno F d'Augusto divo, poi festi tuo regno L
v. 159 Hor a tanto sospetto] Hora al tuo gran bisogno F Hora al gran duopo tuo dov'è L
v. 169 apparecchia al legno] si mette in destro F
v. 177 Svegliati dunque, et da te scaccia i vani] Svegliati adunque, et sian da te lontani F Svegliati dunque, et sian vani lontani L
v. 178 desiri] i vitii F L
v. 182 città] opra L
v. 185 Qual n'havrà il mondo] Quanto fia degno al mondo F
v. 190 fra] tra F
v. 191 pregio non men di quel chiaro e lodato] pregio forse, et valor non men lodato F
v. 192 che del regno acquistato a te perviene] di quel ch'in acquistar l'impero havesti F
v. 193 in trattar però] pero ti trar F
v. 194 dove] ove F
v. 197 l'hora tue fatte serene] tolta a gli accidenti infesti F
v. 198 di fosche cangerai fortuna e spene] a maggior speme alzarti anchor potresti F
v. 199 di timor] disposta et F
v. 200 il cielo al fin del suo favor non manca] modo, et favor del Ciel giamai non manca F
v. 201 da] ne F L
v. 202 deriva il ben] riposto è F L
v. 212 maggior] proprio F
v. 213 de] che F
v. 214 ch'ove] ove F
v. 221 Canzon dirai, ch'alta pietà m'infiamma] Chi chiedesse canzon dove, o qual sia F L
v. 222 et la donna real, ch'io desto et canto] questa Donna Real, rispondi ch'ella F L
v. 223 bilancia il mondo, e signoreggia intanto] siede nel mar paterno, et è sol quella F L
v. 224 chiara più, ch'altra, in questa etate acerba] che'l pregio anchor à nostra F L
v. 225 il pregio serba] in se riserba F L

Canzone di 11 stanze di 20 vv., di cui solo un settenario, a schema ABC ABC CDEeDFGHHGFFII, più congedo di 5 vv. di schema ABBCC. Mancano collegamenti interstrofici. Nella I stanza A (*-acque*) e G (*-anco*) condividono la tonica in *–a*; B (*-osa*) e H (*-orte*) la tonica in *–o*; D (*-ina*) e F (*-igli*) la tonica in *–i*; B (*-osa*), H (*-orte*) ed I (*-odo*) la tonica in *–o*; inclusive le rime "acque": "nacque" (1, 4), "fianco": "anco" (13, 16) e "odo": "modo" (19, 20); ricca la rima "magistero": "altero" (6, 7); nella II stanza A (*-ondo*) ed E (*-olo*) sono in assonanza; A, E, F (*-ome*) ed I (*-ona*) condividono la tonica in *–o*; A e C (*-ende*) sono in consonanza; B (*-eno*) ed I sono in consonanza; E e H (*-olto*) sono in parziale consonanza; ricche le rime "contende": "intende" (23, 26), "infida": "sfida" (28, 31); equivoca la rima "nome": "nome" (32, 38); nella III stanza A (*-osso*) ed I (*-osco*) sono in assonanza e parziale consonanza; C (*-erga*) ed E (*-ersa*) sono in assonanza; B (*-orda*), C, E e G (*-erghi*) condividono la vibrante *–r*; inclusiva la rima "verga": "erga" (46, 47); ricca la rima "adversa": "perversa" (49, 50); equivoca la rima "tosco": "Tosco" (52, 57); nella IV stanza B (*-occa*) ed E (*-ora*) sono in assonanza; G (*-esa*) e H (*-essa*) sono in assonanza e parziale consonanza; ricca la rima "breve": "greve" (63, 66); paronomastica la rima "distrutto": "tutto" (68; 71); inclusiva la rima "ora": "ancora" (69, 70); nella V stanza F (*-etta*) ed I (*-egna*) sono in assonanza; G (*-arda*) e H (*-accia*) sono in assonanza; inclusiva la rima "vile": "civile" (86, 87); paronomastica la rima "prova": "piova" (88, 91); nella VI stanza B (*-asso*) e H (*-alto*) sono in assonanza; D (*-onda*), E (*-ostra*) ed I (*-ogna*) sono in assonanza; identica la rima "tempo": "tempo" (101, 104); paronomastiche le rime "passo": "basso" (102, 105), "mostra": "nostra" (109, 110); inclusiva la rima "alto": "salto" (114, 115); nella VII stanza B (*-ara*) e D (*-anza*) sono in assonanza; F (*-ute*) e G (*-ume*) sono in assonanza; A (*-ira*) e B sono in consonanza; inclusiva la rima "ira": "inspira" (121, 124); ricca la rima "raccolto": "occolto" (126, 127); nella VIII stanza B (*-ano*) ed I (*-aggio*) sono in assonanza; D (*-onde*) e F (*-onte*) sono in assonanza; C (*-esti*) e G (*-asti*) sono in consonanza e parziale assonanza; ricca la rima "difendesti": "confondesti" (146, 147); inclusive le rime "onde": "risponde" (148, 151) e "corso": "soccorso" (154, 155); nella IX stanza A (*-esta*) e C (*-enta*) sono in assonanza; B (*-ale*) ed E (*-arte*) sono in assonanza; D (*-orto*) ed E sono in consonanza; inclusive le rime "cale": "ale" (162, 165), "sarte": "arte" (169, 170); nella X stanza H (*-ada*) ed I (*-anca*) sono in assonanza; inclusiva la rima "cura": "sicura" (181, 184); nella XI stanza C (*-anti*) ed I (*-anzi*) sono in assonanza; inclusive le rime "palme": "alme" (209, 210) e "empio": "scempio" (217, 218).

1-20. ■ VERGINE BELLA: ovvero la città di Venezia personificata; per l'attacco è ineludibile *Rvf* 366, 1 «*Vergine bella*, che di sol vestita». La città conosce una personificazione in quasi tutti i ruoli femminili possibili: è «figliuola e sposa /e donna» (vv. 2-3), «reina» (v. 8), «madre di tanti chiari illustri figli» (v. 17) e «che pur madre mi se' nobile et cara» (v. 122), «ancella» di Dio (v. 99) e «pargoletta» (v. 102). ■ IN MEZZO L'ACQUE: riferito alla laguna veneziana, ma è contempo allusione a Venezia come nuova dea Afrodite che affiora dall'acqua; simile espressione in son. 221, 1 «Dal mio bel nido, posto *in mezzo a l'acque* (: nacque)». ■ FIGLIUOLA E SPOSA: simile espressione in canz. 195, 2-3 «madre, *figliuola e sposa* del *padre* [= *padre* Adrian, v. 2] / e *parto* [= v. 9] in te for di natura». ■ ADRIAN: anche in Zane *Rime* 168, 69-74 «I superbi palazzi e l'alte torri, / le case illustri, i real tetti alteri, / ch'ergon da l'onde al cielo il capo adorno, / i rii, che t'apron mille e più sentieri, / ond'entro bagni con piè torto e corri, / *padre Adrian*, a la Città d'intorno». ■ DONNA: coerentemente con l'elenco del v. 2 qui nel significato di 'moglie'. ■ BEL DESIO…MI NACQUE: lo slancio a raccontare la storia di Venezia; simile espressione in son. 15, 7 «spesso col *bel desio* la lingua move». ■ ONDE: 'sull'acqua'. ■ MERAVIGLIOSA: raro l'uso in Molin (solo in son. 210, 2). ■ FONDASTI: quindi l'attimo della fondazione della città. ■ SPOSA: da ricondurre a *sposa* del v. 2. ■ ALTERO SCETTRO: simbolo dell'autorità politica; per la vicinanza di termini si segnala cfr. canz. 84, 15 «che par de gli altri fior *reina altera*». ■ PERIGLI: le minacce sul fronte ottomano. ■ L'ALTO LEON: il Leone di San Marco, rappresentazione araldico-simbolica dell'apostolo patrono della città; già nel son. 150, 11 «al *gran Leon*, ch'in ciò tosto s'adopra». ■ CELESTE CORTE: il 'Paradiso'; cfr. *Par.* X, 70 «Ne la *corte del cielo*…». ■ MADRE…FIGLI: Venezia è anche *madre* in quanto ha dato i natali a personalità illustri. ■ OPERE: letterarie e artistiche. ■ CONSIGLI: probabilmente 'scelte politiche'. ■ E TEMO ED ODO: polisindeto con insistenza fonica sulla dentale. ■ MA: i vv. 5-18 esprimono ciò che il poeta avrebbe voluto raccontare, bruscamente negato in conclusione di stanza in quanto l'autore si dice costretto, malvolentieri, a dover raccontare tutt'altro. Segnalo l'andamento allitterante: «MA quel che di Te spesso e Temo e T'odo, / Mi farà ragionar d'un altro Modo» (vv. 19-20). ■ RAGIONAR: da ricondurre ai vv. 52-53 «Ma, perché *ragionar* con ira e tosco / non lice altrui». ■ ALTRO MODO: in punta di verso anche in *Rvf* 270, 92 «deghi ora in uno et ora *in altro modo*». – ma

21-40. ■ CIEL: il cielo torvo è manifestazione delle minacciose difficoltà coeve. ■ CHE DI…PIENO: riferito a *mondo* (v. 21). ■ CONTESE: poi nella variante etimologica *contende* (v. 23). ■ DUBBIO…CONTENDE: di eguale significato nel son. 151, 9-11 «Però, celeste Re, che *scorgi il fine*, /ove addur ne potrian le lor *contese*, / queta tu la cagion di tanti mali». ■ VOLER DI DIO…VENDICARSI INTENDE: attraverso le pressioni ottomane sui confini europei, Dio intende punire la cristianità colpevole di essersi allontanata dalla retta via. ■ VIZII…VENDICARSI: si noti l'allitterazione della *-v* ai vv. 25-26 «ch' Vizii in colmo e la sua fede meno / Vede Venir e Vendicarsi intende» (anticipato anche da *Veggio*, v. 21, e *Voler*, v. 24). ■ OSTI: 'nemici'. ■ VERSO UNGHERIA: il sultano Solimano il Magnifico (1520 – 1566), in seguito al vittorioso assedio di Belgrado del 1521, decise di procedere l'avanzata militare in Europa centrale. Dopo la disfatta ungherese della battaglia di Mohàcs (1526), Ferdinando d'Asburgo (1503 – 1564) rispose con un feroce contrattacco nel 1527 che diede inizio ad una logorante guerra ottomano-asburgica, sedata solo temporaneamente dal Trattato di Oradea (1551). All'eccidio ungherese si riferiscono anche Bembo (*Rime* 109, 8), Minturno (canzone *Qual semideo, anzi qual novo Dio*, volta II, 12-13 in Minturno *Rime*, pp. 166-175, p. 174) e Cappello (*Rime* 154, 9-11). ■ TURBA INFIDA: i Turchi; l'espressione è simile a quella proposta in son. 32, 7 «tolto a lei non avria la *turba* rea»; son. 145, 5 «La *turba* orïental timida e presta» (e al v. 9 dello stesso «Vincerà Carlo il reo popolo *infido*») e son. 148, 1 «Mentre il gran Carlo a l'empie genti *infide*». ■ CESARE: l'imperatore Carlo V, così indicato anche nel son. 149, 14 «promette e farlo ad un *Cesare* e Giove». ■ IL FRATEL: Ferdinando d'Asburgo era figlio di Filippo d'Asburgo (1478 – 1506) e Giovanna di Castiglia (1479 – 1555), quindi fratello minore dell'imperatore Carlo V. ■ LASCIANDO SOLO: Carlo V, determinato a proseguire il conflitto contro la Francia, non supportò militarmente l'impresa del fratello in Ungheria contro la minaccia ottomana. La gravità del gesto è sottolineata anche da Paterno nella canzone *Spirti reali, che salire al cielo*, 81-83 «L'Unghero ecco vi vien dietro a le spalle / abbandonato, invan sempre chiamando / coloro, in cui tenea fidanza et speme» (Paterno *Rime*, pp. 422-430: p. 425). ■ SPIEGA…VOLO: simile, sempre in riferimento a Carlo V, nel son. 151, 7 «ch'ella il *volo* a tornar *tosto* [= repente, v. 30] converse». ■ RE COGNATO: Francesco I re di Francia (1494 – 1547), detto 'cognato' in quanto in seconde nozze, nel 1530, contrasse matrimonio con Eleonora d'Asburgo (1498 – 1558), sorella di Carlo V. L'unione fu ordinata al sovrano francese in seguito all'avvenuta sconfitta contro le truppe imperiali del 24 febbraio 1525. Costretto a firmare la pace di Madrid (1526), a Francesco I fu

imposta l'unione matrimoniale e la rinuncia a Milano, Napoli e alla Borgogna. ■ COGNATO: così indicati anche in Cappello *Rime* 120, 12-14 «col suo chiaro sermon l'alte ire extingue / de' *duo cognati* il Terzo Paolo, et porre / fren spera a chi poco anzi Ungheria vinse». ■ EI: Francesco I. ■ CRISTIANISSIMO: Francesco I si professava strenue difensore della religione cristiana e giunse ad assumere un atteggiamento repressivo nei confronti dei dissidenti valdesi e ugonotti. La precisazione di Molin, però, è da intendersi polemicamente dal momento che il re di Francia favorì le missioni del Sultano contro l'Impero e non aderì a nessuna crociata in difesa della cristianità. ■ TRACE: nel Cinquecento la regione della Tracia, comprensiva del nord della Grecia e di gran parte dell'attuale Bulgaria, era sotto al dominio turco. In riferimento al popolo ottomano cfr. anche Cappello *Rime* 108, 2 «di vincer et domar il fero *Thrace*». ■ IL VICARIO DI DIO: il papa Paolo III, anziché intervenire a favore della pace fra i Cristiani, si adoperò piuttosto per garantire uno stato ai propri nipoti. Molin probabilmente si riferisce ai nipoti Alessandro Farnese il Giovane (1520 – 1589), creato cardinale dal nonno a soli quattordici anni pochi mesi dopo l'ascesa del nonno al soglio pontificio, e Ranuccio Farnese (1530 – 1565), a soli dieci anni creato priore del Priorato di Venezia dell'Ordine di san Giovanni di Gerusalemme e creato cardinale nel 1545. ■ POSSA: 'forza, potere'. ■ D'INGHILTERRA: il grido che risuona dall'Inghilterra si può forse identificare nello scisma anglicano, ascrivibile al 1535. ■ ANCOR GRIDO RISUONA: un'espressione simile è proposta in canz. 95, 82.

41-60. ■ SFOGO IL COR: per il motivo topico dello "sfogo del cuore" è ineludibile il precedente petrarchesco (*Rvf* 72, 59; 92, 8; 125, 32; 129, 57-8; 239, 10). In Molin l'espressione è attestata anche in cfr. son. 167, 3-4 «e così intenso il *cor* dentro lo serba, /che 'n volerlo *sfogar* forza non have». ■ INGORDA: riferito alla *voglia* (v. 43); uguale immagine in P. Gradenigo canzone *Alto Signor, a cui dal cielo è dato*, 37-39 «afflitta prega il vostro aiuto, e chiama / i discordi voler, *la ingorda brama / de' Re Christiani*: e i cor di duro smalto» (P. Gradenigo *Rime*, cc. 47*v*-49*v*: c. 48*r*). ■ FEDELI DI DIO: tra i regnanti cristiani. ■ VERGA: qui 'scettro, potere'. ■ SUA MAN: del nemico. ■ CHE SE NON VIEN…ADVERSA: se il potere degli avversari non viene ridimensionato in tempo sarà letale per i cristiani. ■ STRANA GENTE PERVERSA: l'aggettivo 'strana' con accezione negativa è proposto anche in madr. 122, 5 «tu *strana* invidia Arpia» e madr. 125, 9 «o novo e *strano* effetto»; per *perversa* con uguale uso cfr. *Rvf* 92, 12. ■ CHE TANTO…LUSINGA: a denuncia della loro ipocrisia. ■ TOSCO: 'veleno'. ■ ALTRUI…ALBERGHI: Molin esprime qui una concezione apollinea della poesia. ■ PLUTON: il dio degli Inferi. ■ INFERNAL SUA MUSA: in realtà nella mitologia classica non sono attestate muse infernali. Molin potrebbe qui alludere ad una variante della tradizione classica (come lascerebbe intendere anche l'inciso del v. 55), o inventarsene l'esistenza oppure riferirsi impropriamente a Persefone. ■ NOVE CARTE VERGHI: per l'espressione cfr. son. 146, 6 (ma già *Rvf* 146, 2 e Bembo *Rime* 131, 1-2). ■ ROMANO…TOSCO: elenco canonico ad indicare le tre lingue per eccellenza della tradizione letteraria europea. ■ FOSCO: 'oscuro'; con significato simile cfr. son. 204, 3 «che 'l secol *fosco* di tal lume accende» e 251, 6 «col dotto stil: ma 'l secol *fosco* e reo». ■ MESSI DI DIO: gli uomini interessati alla difesa della cristianità. ■ SON POSTI IN BANDO: probabilmente Molin allude qui alla condanna all'esilio imposta il 19 maggio 1540 dal Consiglio del Doge ai danni dell'amico e parente Bernardo Cappello; per l'espressione cfr. *Rvf* 331, 39 «…il *pose in bando*»; Bembo *Rime* 147, 6 «…già *posti in bando*» e *Stanze* 48, 3 «…*ponete in bando*».

61-80. ■ A TE: Molin teme che Venezia possa essere vittima delle minacce ottomane. ■ IL COLPO: 'la minaccia'. ■ GREVE: 'pesante'. ■ SI SOPRAGGIUNGE…LIEVE: il pericolo arriva improvvisamente e inaspettatamente. ■ ARSO E DISTRUTTO: per la medesima dittologia in punta di verso cfr. canz. 95, 27 «sovra il mio cor per voi *distrutto e arso*». ■ UNGARO: da ricondurre all'invasione ottomana dell'Ungheria, già introdotta al v. 28. ■ BREV'ORA: in pochissimo tempo. ■ EMPIO NEMICO: gli Ottomani. ■ CONFONDER: 'stravolgere'. ■ LEGNI SPALMATI: di pece o di sego; per la sineddoche, usuale nel XVI secolo, cfr. innanzitutto *Rvf* 312, 2 «né per tranquillo mar *legni spalmati*» e Bembo *Rime* 32, 4 «…*spalmata nave*». Sempre riferito alla minaccia ottomana anche in Zane *Rime* 168, 96.
74-80. ■ TU COME PASTORELLA…STESSA: Venezia è associata ad una pastorella, ignara del pericolo che la minaccia. Descritta nell'atto di raccogliere i fiori di un campo, la donzella scorge un animale lontano che le corre incontro, ma non si accorge del ben più pericoloso attacco silenzioso tramato alle sue spalle da una fera ben più minacciosa. ■ LENTA I PASSI STAMPI: in opposizione al v. 77. ■ PRESTI PIEDI: da ricondurre al v. 67 «sì sopraggiunge il mal veloce e lieve». ■ CAMPI TUOI: ovvero il territorio di Venezia, minacciato dalla pressione turca.

81-100. ■ ANTICO VALOR…VIVER CIVILE: Molin sostiene che i vizi abbiano sostituito le qualità eroiche che hanno permesso a Venezia di trionfare in passato. ■ INDEGNA…DEGNO: si noti la ravvicinata ripresa etimologica. ■ DISCENDA E PIOVA: per uguale coppia verbale in punta di verso cfr. Bembo *Stanze* 19, 6. ■ VENDETTA: allusa già nella prima stanza. ■ ANCELLA TUA: Venezia; il poeta recupera qui l'espressione evangelica «ecce *ancilla* Domini» (*Lc* 1, 38). L'immagine è ancora una volta già di *Rvf* 28, 5 «a Dio dilecta, obedïente *ancella*» e Stampa *Rime* 301, 1 «Casta, cara, e di Dio diletta *ancella*».

101-120. ■ PARGOLETTA: 'bambina'; quindi lontano nel tempo. ■ CHIARE E FAMOSE: per uguale dittologia aggettivale in clausola cfr. *Rvf* 295, 13. ■ SCENDENDO: in opposizione al *salire* dei vv. 102-103 «al ciel drizzasti il passo / per le scale…». ■ GRAZIA: di Dio. ■ SCEMA…CRESCE: da evidenziare il movimento oppositivo di salita e discesa dei vv. 102-106. ■ RUINA ESTREMA: da ricondurre a «già con quanta *ruina* arso e distrutto» (v. 68). ■ PAREGGIA…ERRORI TUOI: per un motivo simile cfr. son. 20, 11 «col mio mal *pareggiando* i danni suoi». ■ MENZOGNA: per la sequenza rimica "menzogna": "vergogna" (119, 120) cfr. *Rvf* 360 "menzogne": "vergogne" (86, 87).

121-140. ■ DISDEGNO OD IRA: per la medesima coppia in punta di verso cfr. *Rvf* 44, 14; 340, 8; 360, 11 e *TC* I, 98. ■ MADRE MI SE': Molin è di origine veneziane e non nega l'affetto nutrito per la città natale. ■ DI…MOLTO: Molin è fiero delle proprie origini. ■ OCCOLTO: 'nascosto'. ■ VEDESS'IO: con valore ottativo, attestato identico nel son. 220, 13 «Oh ti *vedess'io* un dì Roma in aspetto» (già in *Rvf* 22, 28 e 73, 70). ■ RINVERDIR: 'tornare verde', quindi 'rinascere'. ■ ALTA SPERANZA: per il sintagma in Molin cfr. son. 29, 12 «Pur colmo di leggiadra *alta speranza* (: usanza)». ■ VEDERTI ARMATA PARMI: l'auspicio di Molin è che Venezia reagisca militarmente alle pressioni musulmane. ■ RAMMENTANDO I TUOI PASSATI…ADEMPI: Molin esorta Venezia a comportarsi all'altezza della propria storia passata.

141-160. ■ QUEI…LITI: il pericolo ottomano è innanzitutto una minaccia navale; per la vicinanza di termini cfr. *Par.* XXIII, 68 «quel che fendendo va *l'ardita prora*». ■ PRORA: per sineddoche 'le intere navi'. ■ TACCIO DI SIRIA…TRACIA: Molin allude ad un episodio storico in cui Venezia ha dato dimostrazione della sua grandezza militare. L'imperatore bizantino Alessio I Comneno (1048-1018), nel XI secolo a capo anche della regione tracia, nel 1082 firmò un accordo con Venezia, impegnandosi a cedere considerevoli vantaggi economici alla città in cambio del supporto militare della sua flotta. Oltre alle tensioni con i Normanni (1081-1091), l'imperatore fronteggiò anche la Prima Crociata (1096-1099), che portò alla conquista della Siria tra il 1098-1099. ■ CONTE: 'note'. ■ PIPINO: Molin probabilmente si riferisce a Carlomanno, ribattezzato Pipino al momento dell'incoronazione a Re d'Italia (773-810), figlio di Carlo Magno e re dei Longobardi sotto la sovranità del padre. Nell'anno 810 Pipino cercò di occupare l'Istria e la laguna veneziana. I veneziani, assediati, si ritirarono nelle isole più piccole dove aspettarono le grandi navi francesi per attaccarle con più agili imbarcazioni. ■ OVE…OVE: per una simile ripetizione cfr. Bembo *Rime* 12, 9-11 «Ecco *ove* giunse prima e poi s'assise / *ove* ne scorse, *ove* chinò le ciglia / *ove* parlò Madonna, *ove* sorrise».

161-180. ■ DRAMMA: 'dracma', quindi 'minima parte'; per l'uso cfr. anche canz. 87, 70 «…più chiaro, e di splendor non perde *dramma*» e rimandi. ■ PUNTO: 'un poco'. ■ TI CALE: 'ti interessa'. ■ SONNO…DESTA: Molin esorta Venezia a svegliarsi dal letargo vizioso che ne ha spente le virtù. ■ SPIEGA…L'ALE: per la medesima immagine cfr. i vv. 29-31 e rimandi. ■ NEGHITTOSA: 'negligente', di esplicita memoria petrarchesca (*Rvf* 53, 23). Per l'espressione in uguale contesto cfr. Molza sonetto *Signor, ch'in verde, e giovanetta etade*, 2 «Italia *neghittosa* a i primi pregi» (Molza *Poesie*, p. 23); Domenichi *Rime* 136, 12 «Italia *neghittosa*, Italia sente» e Paterno sonetto *Marte, che scorre minacciando intorno*, 3 «svegliando Italia *neghittosa* et lenta» (Paterno *Rime*, p. 406). ■ TORBIDO E FOSCO: per la coppia aggettivale cfr. *Rvf* 151, 3 e 194, 7, *TM* I, 61. ■ NOCCHIER: cfr. canz. 95, 8 «*nocchier* commette al mar sdruscita nave» e rimandi. A proposito della minaccia ottomana, ma riferito al papa, cfr. P. Gradenigo canzone *Alto Signor, a cui dal cielo è dato*, 20-21 «Venite homai *Nocchier* saggio, et *accorto* / a condur tosto il legno errante in *porto*» (P. Gradenigo *Rime*, cc. 47*v*-49*v*: c. 48*r*). ■ ANCORE: citate anche da *Rvf* 80, 34 «et *l'anchore* gittar in qualche porto» e in Bembo *Rime* XXXII, 6 «vela, *remi* [= v. 170], governo, *ancore* sforza». ■ SARTE: 'le corde delle navi'; cfr. *Rvf* 41, 11 «spezza a' tristi *nocchier'* giverni et *sarte*»; 189, 10 «bagna et rallenta le già stanche *sarte* (: arte)»; 272, 13 «il mio *nocchier*, et rotte arbore et *sarte*» e 323, 14 «con le *sarte* di seta…». ■ PER SCHERMIR…PORTO: il motivo del nocchiere ostacolato da una tempesta è tradizionale; per questo cfr. già Virgilio *Aen.* IV, 52-53 «dum pelago desaevit hiemps et

aquosus Orion, / quassataeque rates, dum non tractabile caelum» e Orazio *Epod.* 15, 7-8 «et nautis infestus Orion/ turbaret hibernum mare». ■ MANI NEL GREMBO ACCOLTE: la condanna per l'inoperosità. ■ MILL'ANNI APPORTA UN GIORNO: un solo giorno è capace di portare un male, qui inteso in termini storico-politici, di ampia durata. ■ SVEGLIATI: da ricondurre al v. 164 «dal sonno infermo e da gli error *ti desta*»; per la medesima immagine cfr. Paterno sonetto *Marte, sche scorre minacciando intorno*, 3 «*svegliando Italia* neghittosa et lenta» (Paterno *Rime*, p. 406). ■ VANI DESIRI: per il sintagma cfr. canz. 195, 133-134 «purga ancor molti *vani* / *desiri* in me», sempre con inarcatura. ■ FORZE NOTE: perché ne ha già dato dimostrazione in passato. ■ FAR SALVA E ILLUSTRAR: equivalente del v. 138 «e gloria ti può dar non che salute».

181-200. ■ CITTÀ RARA…DESCRITTA: ha inizio una palinodia di Venezia. ■ LIBERTÀ …INVITTA: sulla libertà come cifra distintiva e peculiare di Venezia cfr. V. 3. 5 *Il mito di Venezia*, pp. 211-220. ■ TUO SEME: 'i tuoi figli'.

201-220. ■ VOI: Carlo V e Francesco I. ■ TRONCO: 'l'origine'. ■ EMPIO: il comune nemico ottomano, interessato a entrambi i loro regni. ■ CORONE E PALME: 'corone di alloro e palme', i simboli della vittoria; l'idea è attestata anche nel son. 146, 8 «chi n'aspetti di lor maggior *corona*» e vv. 12-13 «Ma cui s'ascriverà più chiaro il vanto, /s'ancor la *palma*…»; son. 150, 5 «Ché, se *palme* e trofei d'eterno essempio». Per la vicinanza di termini cfr. *Rvf* 295, 12 e Della Casa *Rime* 76, 6-7. ■ ANIMALI...DIFESA UNITA: il poeta suggerisce di adottare il comportamento animalesco di comune difesa contro il nemico, così da avere più possibilità di vincere.

221-225. ■ DONNA REAL: il costrutto è attestato anche in son. 15, 1 «Questa *donna real* che tra noi splende». ■ CRISTO: Venezia è elevata a baluardo della cristianità. ■ ITALIA: Molin intende la Serenissima come una delle più importanti potenze politiche italiane e, nonostante la feroce critica, mantiene un atteggiamento di fiducia per le sue eccezionali qualità di cui ha già dato dimostrazione.

153.

La seconda canzone politica, maestosa tanto nei contenuti quanto nel registro stilistico, intreccia eventi storici ad un raffinato recupero dell'ipotesto petrarchesco. Come già nella canzone 152, protagonista del testo rimane la città di Venezia, indicata quale ultimo baluardo di libertà (vv. 16-18) in un'Italia lacerata da violenti e sconsiderati conflitti interni, ai quali Molin si oppone esprimendo un auspicio di unità contro le potenze straniere (vv. 60-72). Il testo è costruito su una fitta trama di memorie petrarchesche – debitrici soprattutto a *Rvf* 53 e 128 – che non procedono «attraverso prelievi imponenti ma per mezzo di una attenta composizione di tessere che rivela l'azione di una memoria poetica potentemente allusiva, in grado di accompagnare ad evidenti suggestioni petrarchesche ampi spazi di matrice originale» (DI IASIO, p. 106). Per una contestualizzazione storica della canzone, all'interno del conflitto parmense della prima metà degli anni Cinquanta, cfr. V. 3. 1 *I fatti storici e la loro ricezione letteraria,* pp. 197-198. Per quanto regolare e privo di criticità, lo schema metrico è avulso dalla più consueta tradizione lirica. Il profilo non si attesta nei *Fragmenta* e sembra guardare, complici i piedi di quattro versi, a modelli lirici duecenteschi, ipotesi coerente con il gusto arcaizzante della Venezia del periodo.
In virtù dei riferimenti storici conservati nel testo, la canzone è databile ai primi anni Cinquanta del XVI secolo.

NOTA ECDOTICA: segnalo di aver sanato l'errore di numerazione della c. 73*r*, impropriamente indicata nella stampa originale come c. 66*r*.
BIBLIOGRAFIA: DI IASIO 2016, pp. 95-111.

[c.72*v*] Pien d’un pietoso e nobile disdegno,
che mi reca nel cor pena e ardire,
movo a parlar o pur che ’l ciel m’inspire
ché quel ch’io dica, io non ragioni al vento.
Italia mia, se mai cura o desire 5
per sollevar il tuo diletto regno
ti punse a dimostrarne effetti o segno,
odi quel ch’io, di te pensando, sento.
Ma perché l’odio antico, onde argomento
prese il tuo mal, non ti nasconda il vero, 10
il dritto senso a te chiama e ripiglia,
e seco ti consiglia
ch’almen l’avanzo di cotanto impero
non cada sotto fren barbaro e fero,
onde calano al pian genti sì strane, 15
ch’una di molte, in te, sola rimane
[c. 73*r*] con vera libertate, invitta donna,
del latin nome ancor salda colonna.

Alto dolor, pietà profonda e nova,
ché ’l più si veggia di sì nobil parte 20
del mondo, in cui mostrò suo pregio Marte
oltra quant’altre il Sole mira e trascorre,
genti obedir, cui vinse a forza ed arte,
che l’odio antico in sé fece tal prova
che la divise onde serva si trova. 25
Or chi più ’l devria far, men la soccorre,
e col peccato a sua ruina corre.
Ma se debito onor forza pur have,
ciascun deponga ogni passata offesa
per comune difesa, 30
e l’alma in Lete d’ogni ingiuria lave.
E dove ne minaccia il mal più grave,
pronto si volga e si prepari e armi
ché, s’averrà ch’alcun pur si risparmi
e ’l piede aretri da l’armate squadre, 35
fia figlio indegno di sì nobil madre.

Ecco già che, qual rapidi torrenti
cui nulla il corso lor rallenta o stagna
scendon da l’Alpi giù Francia e Lamagna
per depredar a gara i nostri campi. 40
Parma, fra lor contesa, ora si lagna
e sospirano al ciel le nostre genti,
dubbie qual più di quei fuggir si tenti
o come mai dal suo furor si scampi,
[c. 73*v*] e pur si vede e par ch’in lor si stampi 45
brama simil del nostro comun danno,

benché sian di legnaggio assai diverso.
Però qui fia converso
vostro saper e scorto il loro inganno,
non disperando un dì d'uscir d'affanno 50
per qualche destra via che 'l ciel ne mostri,
qual fe' forse a Ravenna a' giorni nostri
e ne gli antichi a Canne, altero essempio
per farne d'ambo poi supremo scempio.

Questa ch'invitta ancor, donna, si siede 55
sovra il mar d'Adria, alma Reina, abbraccia
tai forze in sé che s'uom pur la minaccia,
assai può di schermirsi aver coraggio
s'al lei poscia con fe' muta s'allaccia
quella, che bagna in Po di ferro il piede, 60
e Manto ancor, che del suo fin s'avede,
qual se consiglio avrà fedele e saggio,
potrà sicuro ardir di farne oltraggio?
Anzi per sollevar nostra speranza
chi sa ch'alcun, che neghittoso dorme 65
d'egual desio conforme
desto non venga al suon d'Italia in danza.
Di quel, ch'uopo ne fia, tutto a bastanza
render ne puote e questa parte e quella,
e le città son tali e le castella 70
che mirar non le può gente sì ardita
che non paventi la mortal salita.

[c. 74*r*] Né poco sforzo ancor vincer ne puote
e molta gente in breve si disolve,
che gran disagio un gran numero involve, 75
e chi passa in lontana ostil contrada
spesso il pie' con vergogna indietro volve.
O quante cose dal pensier remote
n'apporta il giro de l'eterne rote!
Però chi teme la nemica spada 80
gran senno fa, se s'assicura e bada.
Tai più s'avanza con l'audaci imprese,
e maggior gloria al fin vincendo acquista
gente schermendo a vista,
ch'altra che mosse e d'occuparla intese. 85
Ma sian lunge da noi le lor contese,
né l'un però per l'altro aitarsi creda,
sì ch'al bisogno suo tardo proveda,
poi ch'assalendo un subito periglio
poco senza il poter giova il consiglio. 90

Caso non teme al fin sinistro e rio,

chi di fermo valor ben s'arma il petto,
segua qual può dal ciel contrario effetto.
Il troppo paventar fu sempre vile!
Mentre l'ardir combatte col sospetto 95
sperar può lieto fin giusto desio,
se 'l fato arride a voler dritto e pio
e, se per non patir atto servile,
perir consente ogni animo gentile
quanto ad uom più convien che vive e regna 100
[c. 74*v*] mill'anni a dietro in libertà arrischiarsi
per libero serbarsi?
O se di ricovrarla altri disegna?
Magnanimo Latin, qui ti sovegna
quel che già fosti, e quanto anco t'estime 105
il mondo e desta in te le virtù prime,
ché, se giustizia in ciel tien fermo loco,
chi pugna con ragion temer de' poco.

Canzon piena di duol, d'ardir non vota,
vattene e 'n faccia non mostrar terrore. 110
Ma dì che chi ben mor giamai non more
e, qual di nobiltà vera s'accende,
o pugna e vince o morto anco contende.

Canzone di 6 stanze di 18 vv. a schema ABB CBA CCCDEeDDFFGG e congedo DFFGG; nella I stanza A (-*egno*), C (-*ento*) e D (-*ero*) sono in assonanza; B (-*ire*) e D sono in consonanza; nella II stanza B (-*arte*), C (-*ave*) e G (-*adre*) sono in assonanza; A (-*ova*) e D (-*ave*) sono in consonanza; ricche le rime "prova": "trova" (24, 25), "trascorre": "soccorre" (22, 26) e "offesa": "difesa" (29, 30; inclusive le rime "parte": "Marte": "arte" (20, 21, 23) e "'armi": "risparmi" (33, 34); etimologica la rima "soccorre": "corre" (26, 27); nella III stanza è inclusiva la rima "campi": "scampi" (40, 44); paronomastiche le rime "scampi": "stampi" (44, 45) e "mostri": "nostri" (51, 52); ricca la rima "diverso": "converso" (47, 48); nella IV stanza è ricca la rima "coraggio": "oltraggio" (58, 62); nella V stanza A (-*ote*) e B (-*olve*) sono in assonanza; C (-*ada*) e F (-*eda*) sono in consonanza; derivativa la rima "involve": "volve" (75, 77); ricca la rima "intese": "contese" (85, 86); nella VI stanza C (-*ile*) e F (-*ime*) sono in assonanza; inclusive la rima "petto": "sospetto" (92, 95); derivativa la rima "vile": "servile" (94, 98).

1-18. ■ PIETOSO: da ricondurre a «Alto dolor, pietà profonda e nova» (v. 19). ■ NOBILE DISDEGNO: non si esclude una memoria di *Rvf* 28, 43-45 «Deh qual amor sì licito o sì degno / qua' figli mai, qua' donne / furon materia a sì *giusto disdegno*?», con simile sintagma in posizione isometrica e medesimo schema di doppia dittologia. ■ MOVO A PARLAR: probabile eco di *Rvf* 128, 1 «Italia mia, benché 'l parlar sia indarno», a cui segue ai vv. 14-16 un'invocazione a Dio per un supporto nella scrittura. ■ ITALIA MIA: sintagma di chiara ascendenza petrarchesca (*Rvf* 128, 1) ma di grande fortuna nel XVI secolo, cfr. ad esempio di Domenichi *Rime* 115, 1 «*Italia mia,* se di valore antico» e Paterno sonetto *Italia mia, benché 'l tuo lungo affanno* (Paterno *Rime*, pp. 358-345). ■ ODIO ANTICO: poi anche al v. 24; ineludibile una connessione con *Rvf* 53, 46 «del lungo *odio* civil ti pregan fine». ■ AVANZO DI COTANTO IMPERO: ciò che resta dell'impero romano. ■ FREN BARBARO E FERO: la minaccia ottomana. ■ UNA DI MOLTE: ovvero una sola città. ■ CON VERA LIBERTATE, INVITTA DONNA: Venezia, così definita poi anche al v. 55 «Questa ch'invitta ancor donna si siede». ■ DEL LATIN NOME: riferito a Venezia anche da Bernardo Tasso in *Amori* I 132, 55-56 «Sola *salda colonna* / *del gran nome latino*» e Id. *Inni et Ode* 44, 48-49 «ferma e salda colonna / de l'italico onore». ■ SALDA COLONNA: baluardo; l'intero verso è una felice congiuntura di due *loci* petrarcheschi (*Rvf* 128, 74 «latin sangue gentile» e 53, 72 «Ad una gran marmorëa colonna»).

19-36. ■ ALTO DOLOR…NOVA: il verso suggerisce una memoria di *Rvf* 128, 6-8 «[…] dove *doglioso* et grave or seggio. / Rettor del cielo, io cheggio / che la *pietà* che ti condusse in terra». ■ CHE 'L PIÙ

SI VEGGIA…DEL MONDO: cfr. *Rvf* 128, 56 «guastan *del mondo la più bella* parte», così come nella scelta verbale non si può escludere un recupero di *Rvf* 128, 3 «che nel bel colpo tuo sì spesse *veggio*». ■ IN CUI…PREGIO MARTE: nella tradizione Roma godette dell'appoggio di Marte nelle sue imprese di conquista più di ogni altra potenza antica. ■ QUANT'ALTRE IL SOLE: ovvero rispetto al mondo intero. ■ A FORZA E ARTE: Roma si servì sia della forza militare che intellettuale nelle sue azioni di conquista. ■ ODIO ANTICO: già al v. 9. ■ LA DIVISE: forse l'autore si riferisce alla frantumazione tra impero romano d'occidente e d'oriente, quest'ultimo poi caduto sotto il controllo musulmano. ■ CHI PIÙ…MEN LA SOCCORRE: il papato è criticato di non impegnarsi abbastanza per riprendere il controllo delle aree un tempo sotto l'influenza romana. ■ COL PECCATO…CORRE: critica alla degenerazione dei costumi propria della realtà ecclesiastica del XVI secolo. ■ CIASCUN DEPONGA…DIFESA: Molin esorta le potenze italiane ad allearsi per un bene superiore. ■ ALMA IN LETE…LAVE: per dimenticare i conflitti e le tensioni che le vedevano coinvolte. ■ LETE: nella tradizione mitologica classica il fiume dell'oblio. ■ CHE…NOBIL MADRE: Molin non ammette dimostrazioni di vigliaccheria da parte di nessun veneziano.

37-54. ■ ECCO GIÀ: l'attacco conferisce un effetto concitato ed è tipico della lirica sul tema. ■ RAPIDI TORRENTI…STAGNA: per il motivo (metaforico) dell'impossibilità di frenare il corso dell'acqua si rimanda alla canzone 142 e rimandi. ■ SCENDON DA L'ALPI…I NOSTRI CAMPI: nel topos dell'invasore straniero è riconoscibile l'archetipo di *Rvf* 128, 30 «per inondar i *nostri* dolci *campi*». ■ LAMAGNA: Germania. ■ PARMA…CONTESA: Molin si riferisce alle tensioni che videro protagonista Parma, contesa tra Francia, Impero e il papa. Nonostante Parma cadde sotto il controllo di Ottavio Farnese dal 1550, nella città rimasero tensioni tali da indurre il Duca a chiedere aiuto al re di Francia Enrico II, con il quale strinse un'alleanza. Contrariato dall'autonomia dell'iniziativa il papa Giulio III diede inizio ad un conflitto contro Ottavio Farnese (e la Francia) che si risolse con una tregua solo nel 1552. Nel 1556 Parma scelse di affidarsi alla protezione di Filippo II di Spagna, rinnegando così gli accordi precedentemente stipulati con i francesi. I rapporti tra Spagna e Santa Sede, in conseguenza, si deteriorarono al punto tale che il papa esortò il monarca francese a riprendere il conflitto militare contro la potenza imperiale. Il conflitto premiò gli spagnoli e contribuì a indebolire ulteriormente l'esercito francese. Alla guerra di Parma (1551-1552) si dedicò Cappello, in stretti rapporti con i Farnese, in più componimenti (*Rime* 232, 237, 241 e, soprattutto, il 322). ■ SOSPIRAN AL CIEL: 'implorano dio'; l'immagine del popolo, piagato dal proseguo dei conflitti, che si appello a Dio è già in *Rvf* 53, 57-63: «Le donne lagrimose, e 'l vulgo inerme / de la tenera etate, e i vecchi stanchi / ch'ànno sé in odio e la soverchia vita, / […] / coll'altre schiere travagliate e 'nferme / gridan: O signor nostro, aita, aita. / Et la povera gente sbigottita». ■ O COME MAI DAL SUO FUROR SI SCAMPI: congiuntura di *Rvf* 128, 32 («[…] or chi fia che ne *scampi*?») e 78 «ché 'l *furor* de lassù, gente ritrosa».

55-72. ■ QUESTA…ALMA REINA: il passaggio ricorda molto Cappello *Rime* 61, 91-92 «Quanto ciò piace a lei, che 'n mezzo a l'acque / d'Adria superbo alta reina siede»; Id., *Rime* 108, 97-98 «La bella donna, che tra l'acque siede / reina d'Adria et con giustitia intera» e Id., *Rime* App. 13, 1 «O città che del mar Reina siedi». ■ INVITTA…DONNA: Venezia, detta così già al v. 17 «con vera libertate, *invitta donna*». ■ SOVRA IL MAR D'ADRIA: Venezia domina l'Adriatico. ■ QUELLA CHE BAGNA…AVEDE: forse Molin si riferisce alla Signoria di Milano. ■ PO: evocato con funzione di confine geografico di una 'utopistica' nazione italiana anche da Petrarca in *Rvf* 128, 5-6 «Tevero et l'Arno, / e 'l Po». ■ ANZI PER SOLLEVAR…DORME: forse è ravvisabile una memoria di *Rvf* 53, 18-19 «ma non senza destino a le tue braccia, / che scuoter forte et *sollevarla* ponno» e v. 23 «sì che la *neghittosa* esca del fango». ■ CHE MIRAR…MORTAL SALITA: probabile memoria di *Rvf* 128, 112 «et la strada del ciel si trova aperta».

73-90. ■ CHE GRAN DISAGIO…OSTIL CONTRADA: il passo sembra condensare *Rvf* 53, 35 «et tutto quel ch'una ruina *involve*» e *Rvf* 128, 17-18 «Voi cui Fortuna à posto in mano il freno / de le belle *contrade*». ■ AUDACI IMPRESE: dato il soggetto politico cfr. *Rvf* 53, 85-86 «Rade volte adivien ch'a *l'alte imprese* / fortuna ingiuriosa non contrasti».

91-108. ■ SE 'L FATO ARRIDE A VOLER DRITTO E PIO: forse è valida una memoria di *Rvf* 53, 43. ■ QUANTO AD UOM…DISDEGNA?: il ricorso a interrogative retoriche è strategia consueta nella retorica politica e, ancora una volta, vantano un precedente petrarchesco (*Rvf* 28, 88-90). ■ MAGNANIMO LATIN…PRIME: ai vv. 104-106, a seguito di un'intensificazione retorica, è riservata l'allocuzione del testo. è innegabile una memoria di *Rvf* 128, 74-75 «*Latin* sangue gentile / sgombra da

te queste dannose some» (laddove la memoria lessicale si accompagna al recupero vischioso della rima petrarchesca *-ile*, in Molin ai vv. 94, 98-99).

154.

La canzone consiste in un disperato appello alla Serenissima e alle potenze europee perché si impegnino in una nuova crociata contro la minaccia ottomana, per l'autore sempre più vicina e pericolosa. Il tema è tradizionale ma, per quanto attestato anche altrove in Molin e debitore soprattutto verso *Rvf* 128, è qui affrontato con insolito ardore e con uno slancio alieno dai più consueti componimenti coevi. Il testo offre una preziosa testimonianza del fervente clima politico di poco antecedente alla guerra di Cipro (1570-1573) e all'imminente vittoria cristiana di Lepanto (1571). Come ricorda Dionisotti «siamo con questa canzone nella temperie già della tragica difesa di Cipro e della battaglia di Lepanto degli eventi cioè che la morte non gli consentì di vedere, ma che una lunga vita tutta spesa al riparo di un ideale di pace e nell'esercizio di un'arte raffinatissima non impedì a lui vecchio di presentire e interpretare con accenti che sembrano oggi a noi stranamente consonanti con quelli, tre secoli dopo all'incirca, della lirica risorgimentale» (cit. da DIONISOTTI 2017, p. 219). Per qualche considerazione sul rapporto tra questa canzone e la successiva lirica risorgimentale vd. cap. V. 3. 6 *La canzone finale: tra originalità e "atmosfere risorgimentali"*, pp. 220-226, alla quale si rimanda anche per un commento più ravvicinato circa le peculiarità stilistiche e metriche di un testo senz'altro meritevole di imporsi per originalità nello scenario lirico del tempo.
In virtù di alcuni riferimenti interni, la canzone è databile tra l'inverno del 1565 e i primi mesi del 1566.

NOTA ECDOTICA: segnalo di aver sanato l'errore di numerazione sia di c. 75*r*, impropriamente indicata nella *princepes* come c. 68*r*, sia di c. 77*r*, impropriamente segnalata come c. 70*r*.
BIBLIOGRAFIA: DIONISOTTI 2017 [1967[1]], p. 219; TADDEO 1974, p. 83-84; ERSPAMER 1983, p. 208.

[c. 74*v*] «A l'armi! A l'armi! A l'armi!».
Muse gridate «A l'armi! A guerra! A guerra!»,
ché 'l mar nostro e la terra
Marte minaccia, e vol pugne e contese.
Qui formar mi convien più vivi carmi 5
e le genti destar da viltà prese
a l'umane difese,
ché già veder da l'Orïente parmi
tutto confuso il ciel di nebbie e lampi,
e piover sovra noi tempesta e sangue, 10
indi levarsi un angue
sì grande e fier ch'alcun da lui non scampi.
Però, scosso il terror che l'alme afferra,
gridate: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».

[c. 75*r*] Quest'è l'empio Ottomano, 15
che non pur cerca soggiogarsi il mondo
ma di por anco al fondo
la verace di Dio cristiana fede
e nome sollevar d'Idolo vano:
qui la somma del mal nostro si vede! 20

Or chi si fida e crede
nel Signor nostro, in ciel sicuro, in mano
prenda con l'armi il suo vessillo e dica:
«Cristo, qui tu convien che ci difenda
dove assalirne intenda 25
sua turba ingrata a la tua fe' nemica,
ch'ella vinta con noi non cada a terra».
Gridate: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».

Mirate in qual sembiante
l'umil sposa di Dio s'inchina, e piega 30
principi illustri, e prega
che la difesa sua non s'abbandoni.
Il popol vostro ancor pur vi sta avante,
e muto par che del suo mal ragioni:
questo, questo vi sproni 35
a prender l'armi e l'altre ingiurie tante
ché sopportar non de' sangue gentile.
Scacci la tema, misurando il danno,
timor di doppio affanno
e si cangi in ardir temenza vile 40
ché più 'l terror che la possanza atterra.
Gridate: ««A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».

[c. 75*v*] Quante in sé regga e copra
genti e città l'Europa a Dio devote 45
chiaro veder vi puote,
di che l'empio ne va pien di sospetto.
Così fosser da lei già poste in opra,
come di fe' legate anco d'affetto!
Ma se nostro disdetto 50
fa' che tanta pietà fra noi non s'opra,
ch'elle s'uniscan tutte o parte ancora,
l'armarsi dubbio il suo nemico rende
e l'ardir li sospende,
l'altro sperar si può quando fia l'ora, 55
ch'è sempre a tempo il ben che 'l ciel disserra.
Gridate: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».

Qual fera empia e selvaggia
ch'a preda corse, di sbramarsi ingorda,
e poco si ricorda 60
ch'a pena di fuggir trovò la traccia,
e pur ritorna a quella istessa piaggia
ma trova chi più pronto indi la scaccia
e dov'ella procaccia
lo strazio altrui, vien che straziata caggia, 65
tal, s'à noi tornerà questo reo mostro,

potran seguir di lui nove vendette,
se ’l ciel pur non permette
che ci tolga il veder peccato nostro,
o non lo purghi in noi se non lo sferra. 70
Gridate: «A l’armi! A l’armi! A guerra! A guerra!».

[c. 76*r*] Mostrate a quanta speme
s’erga di gloria al mondo eterna e chiara
chi pronto si prepara
e con l’ardir fa schermo a la paura 75
e qual ne gli atti del timor men teme,
ne’ perigli maggior più s’assicura.
Poi ch’una istessa cura,
che’ l tutto regge, ha destinati insieme
fra la tema e l’ardir vari accidenti. 80
E, s’uom d’alto valor col ciel combatte,
né per timor s’abbatte,
sian pur le stelle adverse e gli elementi,
pugnar dee chi viltate in sé non serra.
Gridate: «A l’armi! A l’armi! A guerra! A guerra!». 85

So ben che, poetando,
parlo com’uom che ciò che brama, sogna,
poi desto si vergogna
che quel ch’aver credea si solva in ombra.
Ma se ciò ch’uom de’ far n’inspira, quando 90
Febo del suo furor l’alma ne ingombra,
dirà cui ’l falso adombra
scorto il ver con suo danno sospirando
(o no ’l permetta pur pietà superna):
«Ben fu del nostro mal nunzio e presago, 95
novo poeta o mago,
ma così piacque a lui che ’l ciel governa».
Or se Febo con voi, Muse, non erra,
gridate: «A l’armi! A l’armi! A guerra! A guerra!».

[c. 76*v*] Malta, ch’al fin respira 100
da l’assalto crudel, da l’alta forza
che la circonda e sforza
mostra che quel cui d’onor vero caglia
poco teme del mondo impeto od ira.
Fuggono gli empi al fin rotti in battaglia 105
e ben questa s’agguaglia
a qual gloria maggior tra noi s’ammira
e fia giamai, s’ad assalirne torna,
chi fu con danno e scorno a dietro spinto,
ch’ i vincitori al vinto, 110
non ardiscan fiaccar l’ossa e le corna?

Qui con voi, Muse, il ciel, l'acque e la terra
gridino: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».

Ma, voi, sacre e sant'alme
a Dio sì care in ciel ch'a lui mostraste 115
quanto qua giù l'amaste
senza risparmio aver di sangue o vita,
deh tornate a vestir le prime salme
terrene, a consolarci, a darne aita,
a far la gente ardita, 120
ch'altri non tolga a voi le vostre palme,
come per gloriosa invitta fama
del vostro alto valor risuona il grido,
tal ch'ogni nostro lido
a sì grand'uopo vi sospira e chiama. 125
Venite a trar dal ciel l'ossa in terra,
gridando: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».

[c. *77r*] Mentre col verno a lato,
de la stagion ch'io porto, e con quel gelo 130
ch'or piove in terra il cielo
tempro la vita in chiuso albergo al foco
e desto il mondo da viltà turbato,
cade il Rettor che tien di Cristo il loco:
ecco confuso il gioco, 135
che gioco è ben con che n'aggira il fato.
Stiamo a veder ciò che faran le stelle
poi ch'al nostro saper si toglie il vanto
che 'l fin si scopra. Intanto
accompagnate voi, sacre sorelle, 140
le rime vostre a gir di terra in terra,
gridando: «A l'armi! A l'armi! A guerra! A guerra!».

Canzone di 10 stanze di 14 vv. a schema ABbCACcADEeDFF; nella I stanza A (*-armi*) e D (*-ampi*) in assonanza e in parziale consonanza; inclusive le rime "armi": "carmi" (1, 5) e "sangue": "angue" (10, 11); identica la rima "guerra": "guerra" (2, 14); nella II stanza E (*-enda*) e F (*-erra*) sono in assonanza; B (*-ondo*) ed E sono in consonanza; inclusiva la rima "ottomano": "mano" (15, 22); nella III stanza B (*-ega*) e F (*-erra*) sono in assonanza; paronomastica la rima "piega": "prega" (29, 30); nella IV stanza A (*-opra*) e D (*-ora*) sono in assonanza e parziale consonanza; B (*-ote*) e C (*-etto*) invertono le vocali e sono in parziale consonanza; inclusive le rime "copra": "opra" (42, 46) e "ancora": "hora" (50, 53); equivoca la rima "opra": "opra" (46, 49); nella V stanza A (*-aggia*) e C (*-accia*) sono in assonanza; ricca la rima "scaccia": "procaccia" (61, 62); paronomastica la rima "mostro": "nostro" (64, 67); nella VI stanza B (*-ara*) e C (*-ura*) sono in consonanza; inclusiva la rima "assicura": "cura" (75, 76); ricca la rima "combatte": "abbatte" (79, 80); nella VII stanza A (*-ando*) ed E (*-ago*) sono in assonanza; B (*-ogna*) e C (*-ombra*) sono in assonanza; D (*-erna*) e F (*-erra*) sono in assonanza; inclusive le rime "ombra": "ingombra" (87, 89) e "erra": "guerra" (96, 97); nella VIII stanza B (*-orza*) e D (*-orna*) sono in assonanza; A (*-ira*), B, D e F (*-erra*) condividono il perno consonantico in vibrante *–r*; inclusive le rime "respira": "ira" (98, 102) e "forza": "sforza" (99, 100); nella IX stanza A (*-alme*) e B (*-aste*) sono in assonanza; inclusiva la rima "alme": "salme" (112, 116); nella X stanza A (*-ato*) ed E (*-anto*) sono in assonanza e parziale consonanza; B (*-ele*) e D (*-elle*) sono in parziale consonanza.

1-14. ■ A L'ARMI, A L'ARMI, A L'ARMI: l'attacco è identico al verso finale del sonetto di Caro *Dal Ciel sento una tuba, o da celesti*, 12-14 «La Croce è quella, ch'a la destra apparmi / guerrieri, insegna, e voci, che presaghe / son di vittoria, *a l'armi, a l'armi, a l'armi* (: *parmi*)» (in Fenarolo *Rime*, c. 51*r*). Per un simile *incipit* in *tricolon* ricordo anche il sonetto *Vittoria, vittoria, vittoria* di Claudio Tolomei (in *Rime di diversi* 1565,

parte seconda, c. 24*r*). Sempre in contesto militare si ricorsi anche Muzio *Rime* 115, 8 «sonando *'a l'arme'* i gridi e gli stormenti». ■ MUSE: invocate nel testo anche ai vv. 96 e 110. ■ GRIDATE: con invocazione ribattuta anche in *Rvf* 53, 62 «*gridan*: O signor nostro aita, aita» e 128, 122 «I' vo *gridando*: pace, pace, pace». Sempre in relazione alla minaccia ottomana è utile ricordare di Fenarolo il sonetto *Chiamo ben'io, grido ben'io da questi*, 9-11 «Caro, perché *non gridi al sangue, a l'armi* / sì che mill'alme poi di gloria vaghe / sacrino a Dio vittrici e tempi, e marmi?» (Fenarolo *Rime*, c. 51*r*). ■ CHE…MINACCIA: la minaccia pare essere globale, come suggerisce il riferimento alla terra e al mare. ■ MAR NOSTRO: il 'Mediterraneo', dal lat. *mare nostrum*. Espressione tradizionale, con memoria di *Rvf* 75, 4 «o di pietra dal *mar nostro* divisa» e 139, 7 «ove 'l *mar nostro* più la *terra* implica», proposta da Molin anche nel son. 210, 7 «fermate 'l piè ché 'l *mar nostro* e l'arene». ■ MARTE: non sfugga che nella canzone 154 il dio è presentato in termini offensivi, mentre nella canz. 152 a Marte è associata una funzione protettiva e di alleanza: «pregando *Marte*, in tutti i tuoi perigli, / ch'armato mova e ti stia sempre a fianco» (Molin canz. 152, 12-13) ■ PUGNE: 'battaglie'; il latinismo è impiegato in Molin anche nel madr. 114, 7 e nel son. 249, 1. ■ FORMAR: 'comporre'. ■ DESTAR: l'esortazione al risveglio dal neghittoso sonno è comune anche a canz. 152, 164. ■ VILTÀ: per la viltà del mondo cfr. anche il v. 130 «et *desto* [= *destar*, v. 6] il mondo *da viltà* turbato». ■ ORÏENTE: la minaccia a cui si riferisce il poeta è quella turca; già in son. 145, 5 «La turba *orïental* timida e presta». ■ NEBBIE E LAMPI: è consueto il ricorso alla tempesta per indicare la minaccia ottomana. ■ PIOVER SOVRA NOI…SANGUE: particolarmente espressionista l'immagine della pioggia di sangue. La trasformazione dell'acqua in sangue – di matrice biblica – è infondo proposta dal poeta anche nel son. 145, 10-11 in riferimento ai fiumi. ■ ANGUE: 'serpente', dal lat. *anguis*; il serpente nella tradizione cristiana è simbolo del male. L'incombere ottomano è associato ad una fera anche nella canz. 152, 75-80; così come è similare l'immagina proposta da Paterno nella canzone politica *Spirti reali, che salire al cielo*, 41-46 «Ecco 'l superbo Soliman, che tenta / ponere 'l giogo a la pietosa gente; / et sotto 'l nome suo frenare il mondo, / che sta qual serpe, che dopo l'algente /pallida bruma, i vermigli occhi aventa, / vibra tre lingue, et alza il collo immondo» (Paterno *Rime*, pp. 422-430, p. 423).

15-28. ■ SOGGIOGARSI: sempre riferito ai Turchi cfr. canz. 152, 148-150 «Con sì bel vanto quei, che su per l'onde /spinser le prore in *soggiogarti* arditi / fin sopra i nostri liti». ■ DI POR ANCO AL FONDO: lo scopo ottomano non è quello di prendere il controllo del mondo, bensì distruggere la fede cristiana. ■ VERACE…FEDE: per l'espressione cfr. can. 152, 202 «deriva il ben de la *cristiana fede*». ■ SOLLEVAR: 'innalzare'. ■ IDOLO VANO: 'Maometto'; detto 'vano' perché non coincide con la verità cristiana. Per la vicinanza di termini non si esclude una memoria di *Rvf* 76-77 «non far *idolo* un *nome* / *vano* senza soggetto».
■ SOMMA: 'l'insieme'. ■ MAL NOSTRO: foneticamente molto simile a «mar nostro» (v. 3). ■ CHI SI FIDA E CREDE NEL SIGNOR NOSTRO: i cristiani. ■ IN MANO: per il motivo del prendere 'in mano' le armi cfr. Bembo *Rime* 14, 5-6 «Non val, perch'uom di ferro il petto e 'l fianco / si copra, e spada *in mano* o lancia pigli». ■ VESSILLO: l'insegna militare. ■ TURBA INGRATA: riferito agli Ottomani anche nel son. 145, 5 «la *turba* orïental timida e presta» e canz. 152, 28 «move verso Ungheria *la turba* infida». ■ CADA A TERRA: 'venga sconfitto'; per l'espressione cfr. son. 17, 3 «sperando pur ch'ei vinto *a terra cada*»; son. 36, 4 «*ch'a terra* il mio sperar da cima *cada*» e son. 73, 8 «che pur mi giova e morto a *terra caggio*».

29-42. ■ UMIL SPOSA DI DIO: tradizionalmente la Chiesa, costretta a supplicare le potenze europee affinché organizzino un'opposizione militare alla pressione turca. ■ PRINCIPI ILLUSTRI: i re delle potenze europee. ■ SANGUE GENTILE: la 'gentilezza' è qui riproposta nell'accezione stilnovista del termine, quindi sinonimo di "nobiltà d'animo", incompatibile con le «ingiurie» (v. 36). Non si esclude una memoria della tessera petrarchesca «spirto gentil» (*Rvf* 53, 1) ■ TEMENZA: anticipato da «tema» (v. 38). Per l'attestazione del termine cfr. son. 38, 14 «fra *temenza* e desio…» e canz. 195, 124 «strugge a quel foco ogni *temenza* e gelo». ■ POSSANZA: duecentismo lessicale, per le cui attestazioni in Molin si rinvia a son. 18, 5 e rimandi.

43-56. ■ EUROPA: il termine è attestato anche nella canzone 152, 189 «or che tanto *l'Europa* teme e langue». ■ COME…AFFETTO: Molin auspica una solidarietà tra le potenze e-errauropee accumunate dalla fede religiosa. ■ DISDETTO: 'rifiuto'; per l'espressione 'fare disdetto' cfr. canz. 91, 12 «né posso *far disdetto*». ■ ELLE: le potenze europee. ■ DUBBIO…RENDE: per l'espressione cfr. son. 185, 11 «più *dubbio rende* il periglioso corso».

57-70. ■ FERA EMPIA E SELVAGGIA: per la vicinanza di termini cfr. son. 11, 1 «Come in bosco

animal selvaggio e *fero*»; madr. 117, 6 «come fugge ad ognor *selvaggia* e *fera*»; son. 182, 2 «qual mi creasti tu, *fera selvaggia* (: piaggia)». Per 'empia' riferito alla minaccia turca cfr. v. 15 «*empio* Ottomano» e rimandi. ■ SBRAMARSI: in questo caso riferito allo scopo di annientare la fede cristiana. ■ PROCACCIA: per l'uso in Molin cfr. anche son. 2, 8 «morendo a sé *procaccia* onor intero» e son. 22, 12 «Ma, s'ella in man *procaccia* un tal disegno». ■ MOSTRO: gli Ottomani; con lo stesso significato cfr. P. Gradenigo canzone *Alto Signor, a cui dal cielo è dato*, 29 «Non vedete il gran *Mostro* d'Orïente» (P. Gradenigo *Rime*, cc. 47*v*-49*r*: c. 48*r*). ■ PECCATO NOSTRO: ovvero la corruzione morale di Venezia, abbondantemente denunciata nella canz. 152. ■ SFERRA: 'toglie il ferro dalla piaga'.

71-84. ■ MOSTRATE: riferito alle Muse. ■ GLORIA…CHIARA: per 'gloria eterna' cfr. son. 147, 12 «Stiamo dunque a veder la *gloria eterna*». ■ FA SCHERMO: 'si oppone'. ■ STELLE: con il loro influsso non benigno. ■ ELEMENTI: aria, acqua, terra e fuoco; per la vicinanza di termini cfr. *Rvf* 154, 1 «Le *stelle*, il cielo et gli *elementi* a prova».

85-98. ■ POETANDO: Molin esprime una considerazione meta poetica a proposito dell'atto di scrittura lirica e dell'effetto di sconcerto che il risveglio alla realtà comporta. ■ ADOMBRA: per la vicinanza di termini cfr. canz. 152, 210 «mentre *adombrate l'alme*». ■ FALSO…VER: per la contrapposizione così marcata cfr. *Rvf* 90, 6 «non so se *vero o falso*…» e Bembo *Stanze* 43, 4 «…e 'l *falso* e 'l *vero*». ■ PIETÀ SUPERNA: per il sintagma cfr. *Rvf* 28, 18 «…inanzi a la *pietà superna* (: governa)». ■ PRESAGO: per uso simile cfr. *Rvf* 242, 8 «o *del mio mal* partecipe et *presago*». ■ NOVO POETA: per l'espressione cfr. canz. 95, 34 «*novo poeta* di canuto amante» e rimandi. ■ A LUI…GOVERNA: 'a Dio'; simile in son. 147, 9 «*Ma piacque a lui*, che 'l tutto pora e *governa*»; cfr. *Rvf* 28, 22 «ma quel benigno re *che 'l ciel governa*» e 363, 12-13 «et al Signor… / che pur col ciglio *il ciel governa*…».

99-112. ■ MALTA…ASSALTO CRUDEL: Molin si riferisce all'assedio di Malta del 1565. L'assalto dell'Impero Ottomano aveva lo scopo di eliminare l'Ordine ospedaliero di San Giovanni che aveva posto la propria sede sull'isola dal 1530 su concessione dell'imperatore Carlo V. Dopo quasi quattro mesi di assedio gli Ottomani furono però costretti alla resa. ■ CAGLIA: 'si addensa'. ■ EMPI: gli Ottomani; cfr. già v. 15 «*empio* Ottomano» e rimandi. ■ ROTTI IN BATTAGLIA: la sconfitta degli Ottomani infuse all'Europa un sentimento di fiducia e rivalsa. ■ AGGUAGLIA: 'rende uguale, è paragonabile'; per il vicino uso di termini cfr. ball. 196, 41 «né questo *agguaglia* ancor tua *gloria* estrema». ■ DANNO E SCORNO: per la coppia sostantivale cfr. Bembo *Stanze* 10, 6. ■ VINCITORI AL VINTO: per simili figure etimologiche cfr. *Rvf* 232, 1 «*Vincitore* Alexandro l'ira *vinse*». ■ FIACCAR…LE CORNA: 'rompere le corna' ha il significato di 'punire la superbia'; per precedenti attestazioni cfr. *Rvf* 27, 3 «prese à già l'arme per *fiacchar* le *corna*» e *TT*, 121-122 «Or, perché humana gloria à tante *corna*, / non è mirabil cosa, s'a *fiaccarle*». ■ IL CIEL…TERRA: la totalità del mondo, espressa già negli «elementi» menzionati al v. 82.

113-126. ■ SACRE E SANT'ALME: probabilmente Molin si riferisce alle anime di coloro che caddero durante il conflitto contro i Turchi. L'espressione è simile nella canz. 195, 12 «O *sacra*, o *santa*, o benedetta e *alma*». ■ QUA GIÙ: 'sulla Terra'. ■ SENZA RISPARMIO…VITA: hanno dato dimostrazione di essere disposti a morire per la propria fede. ■ SALME: 'i corpi'. ■ DARNE AITA: per l'espressione cfr. son. 52, 8 (ma con attestazioni precedenti già in *Rvf* 149, 12 e Bembo *Rime* 90, 4 e 97, 9). ■ PALME: immagine già impiegata nella canz. 152, 209 e rimandi. ■ UOPO: per l'uso in Molin cfr. anche son. 203, 11 «*Uopo* è scerner lui pria fallace e vano». ■ OSSA: metonimia per il corpo.

127-140. ■ VERNO: 'inverno'; già in canz. 87, 61-62 «ch'io me ne vada a lei, mentr'aspro *verno* / fa scorno a l'armi e scherno». ■ A LATO: 'vicino'; con riferimenti temporali anche in son. 139, 7 «scorso ho 'l meriggio e sto col vespro *a lato* (: turbato)». Per l'espressione cfr. *Rvf* 353, 3 «vedendoti la notte e '*l verno a lato*». ■ DE LA STAGION CH'IO PORTO: Molin fornisce un'indicazione temporale-anagrafica. ■ GELO…CIELO: probabilmente la neve. ■ GELO…FOCO: per la contrapposizione tra *gelo* e *fuoco* cfr. anche son. 181, 9-10 «così di tutto tema e tutto *gelo*, / tutto speme divengo e tutto *foco*»; canz. 195, 124 «strugge a quel *foco* ogni temenza e *gelo*» e ball. 196, 6 «al mondo, in te Dio scese al caldo, al *gelo*». ■ CADE…GIOCO: probabilmente riferimento alla morte improvvisa di papa Pio IV (Milano, 1499 – Roma, dicembre 1565). A questo proposito scrive Taddeo: «si ha l'impressione che la morte del papa sia intervenuta quando la canzone era quasi ultimata, ed abbia indotto il poeta ad aggiungere l'ultima stanza» (cit. da TADDEO 1974, p. 84 n. 22). ■ RETTOR: il Papa. ■ DI CRISTO IL LOCO: San Pietro. ■ STIAMO A VEDER: simile all'*incipit* di son. 147. ■ SACRE SORELLE: nella tradizione mitologica

classica le Muse. ■ LE RIME VOSTRE: perché ispirate dalle muse stesse. ■ GRIDANDO…GUERRA! GUERRA!: per un analogo *explicit* cfr. Tansillo canzone *Alma reale e di maggior impero*, 106 «poi va *gridando*: “*Guerra! Guerra! Guerra*!”» (Tansillo *Rime* XX [200]).

SONETTI
IN MORTE

155. [c. 77*v*]

Primo di un dittico di sonetti in morte di Pietro Bembo. Il cardinale, interlocutore imprescindibile per l'intero ambiente culturale della Venezia di metà Cinquecento, fu compianto da pressoché tutti i poeti del tempo, tra i quali si distinsero soprattutto Cappello e Venier. Molin si dedicò a sua volta al soggetto funebre ma evitò di pubblicare i propri risultati lirici e, soprattutto, non manifestò pieno coinvolgimento nell'iniziativa epicedica promossa da Venier. L'amico espresse quindi un certo disappunto nel sonetto *Dunque ogni stil del glorioso e chiaro* (VENIER *Rime* 135), da intendere quasi come risposta polemica a MOLIN *Rime* 155-156. Non passi inosservata la quasi totale coincidenza di rimanti tra MOLIN *Rime* 155 ("avaro": "[a] paro": "raro": "amaro") e VENIER *Rime* 135 ("chiaro": "[a] paro": "raro": "avaro").
Il sonetto è databile al 1547 circa.

TRADIZIONE TESTUALE: ms. V_3, c. 95*r*.
BIBLIOGRAFIA: FRAPOLLI 2009; DAL CENGIO 2019bis, pp. 176-178.

Qual duol mai pareggiar potria l'avaro
Fato, ch'a noi tolse il gran Bembo, o quanto
gravi denno i sospir esser e 'l pianto
perch'a perdita tal vadano a paro? 4

L'Arno, il Tebro, il Cephiso al dolce e raro
suo stil dier gloria e si fermaro al canto.
Sua bontà, suo valor, suo pregio santo
vince ogni affetto di cordoglio amaro. 8

Qual fia, dunque, rimedio al nostro affanno,
se la cagion del mal sormonta il duolo,
né saldar po' ristoro il nostro danno? 11

La gloria sol, dov'ei spiegato ha 'l volo,
può, con quel ben che non riceve inganno,
temprar le doglie e consolarne solo. 14

---

1 Qual duol mai pareggiar potria] Morto è il gran Bembo, ahi fato empio et V_3
2 Fato, ch' a noi tolse il gran Bembo, o quanto] s'alla perdita il duolo, il duol al pianto V_3
3 gravi denno i sospir esser e 'l pianto] si dé aguagliar, qual pena od humor tanto V_3
4 perch'a perdita tal vadano] fia mai, chi giunga al lor bisogno V_3
5 Cephiso] Meandro V_3
6 dier] die V_3
9 Qual fia dunque rimedio al nostro affanno] Resta di vendicar l'offesa e 'l torto V_3
10 se la cagion del mal sormonta il duolo] contra lei chi l'ancise et da l'interno V_3

11 né saldar po' ristoro il nostro danno?] nostro duol ricercar pace e conforto V_3
12 La gloria sol, dov'ei spiegato ha 'l volo] l'un si farà serbando il nome eterno V_3
13 può con quel ben, che non riceve inganno] di lui, l'altro è pensar che l'hanno scorto V_3
14 temprar le doglie e consolarne solo] le sue chiare virtuti al Re superno V_3

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; le rime A (*–aro*), B (*–anto*) e C (*–anno*) sono in assonanza con tonica in *–a* e vocale conclusiva in *–o*; il sonetto presenta una rima vocalica e una consonantica nelle quartine e nelle terzine, distribuite a chiasmo.

1-4. ■ QUAL DUOL…PARO: la domanda retorica esprime l'impossibilità di supplire alla perdita di Pietro Bembo. Si noti la ripresa etimologica *pareggiar - paro* (vv. 1 e 4). ■ AVARO FATO: il sintagma è particolarmente accentuato dall'*enjambement*. Probabile memoria, con *variatio*, di Della Casa *Rime* 37, 2-3 «Or piagni in negra vesta, orba e dolente / Venezia, poiché *tolto* ha Morte *avara*». ■ SOSPIR: per la ripresa di questo modulo lirico petrarchesco in simile contesto epicedico da parte di Molin cfr. son. 164, 13 «…pianto o *sospiri*» e son. 169, 8 «e sì *gravi sospir* dal petto elice».
5-8. ■ ARNO…CEPHISO: elencazione di fiumi con echi di *Rvf* 146, 10-11 e 148, 1-4. I fiumi corrispondono metaforicamente alla triplice varietà della lingua poetica (rispettivamente toscano, latino e greco); per identico elenco cfr. Marino *Rime lugubri* 52, 3 «*l'Arno, il Tebro, e 'l Cefiso* allor ch'al fine». Ma sempre associati al compianto per Bembo andranno segnalati: Cappello *Rime* 207, 5-6 «Febo, ch'al Mincio, e poscia all'*Arno* diede / l'onor, ch'a Smirna avea donato pria, / te fece per costui, Venezia mia, / delle tre lingue più gradite erede»; Id., *Rime* 324, 13-14 «tanto farete il *Tebro* e 'l bel Metauro / gir, più che l'*Arno* e che la Sorga, altero» e (in morte di Molza) Id. *Rime* 164, 11 «e Sperchio, e Mincio, e *Arno* mi perdoni»; così come Venier *Rime* 130, 5 «Pianga il Greco, e 'l Latin col Tosco misto». ■ TEBRO: Tevere; cfr. *Rvf* 148 «*Arno*, Adige et *Tebro*». ■ CEPHISO: fiume dell'Attica; cfr. per esempio Ovidio *Met.* III, 342-344 «caerula Liriope, quam quondam flumine curvo / inplicuit clausaeque suis *Cephisos* in undis / vim tulit». Mai menzionato in Petrarca, trova invece riscontro in Cappello *Rime* 24, 15 e 191, 11 «Ippocrene, *Cefiso*, e 'l bel Permesso; / datela a' campi, i quai con chiara e bella / vena irriga il gran *Bembo*, e sì feconda / ch'*Arno* i suoi primi onor le dona spesso». In morte di Molza, Caro sonetto *Qui giace il Molza, a sì gran nome sorga*, 8 «et Giordano, et *Cephiso*, et *Tebro*, et Sorga» (in *Rime diversi* 1548, p. 16). Nella versione anteriore del sonetto il fiume è sostituito dal Meandro, fiume dell'Anatolia occidentale. ■ SI FERMARO AL CANTO: eco del mito di Orfeo (sviluppato da Molin anche nei sonetti 167-168), riproposto nel successivo son. 156, 7-8 «E si dolea di tal pietate infusa, / ch'a' sassi fea di lagrimar desio». ■ SUA BONTÀ…PREGIO: le qualità di Bembo sono marcate dalla pronunciata ripetizione del possessivo, già anticipata al v. 6. ■ AFFETTO: nel senso generico di 'sentimento intenso'.
9-11. ■ QUAL FIA: un simile modulo interrogativo si attesta in Trissino sonetto *Bembo, voi sete a quei bei studi intento*, 12-14 «Quando *fia* mai ch'un bel seren si mostre / agli occhi miei? Quando saranno asciutti? / O quando notti avran dolci e tranquille?» (in P. Bembo, *Rime*, Venezia, Sabbio, 1530, c. 47*v* [assente dall'edizione Trissino *Rime*]). ■ SALDAR: per l'uso del termine in Molin cfr. son. 9, 13 «…*saldarò* l'offesa». ■ RISTORO: in punta di verso in Molin anche nel son. 2, 9 «vivo senza mercè di un sol *ristoro*».
12-14. ■ LA GLORIA SOL…SOLO: l'unica soluzione al dolore della perdita è la consapevolezza della sua gloria celeste. ■ SPIEGATO HA 'L VOLO: metafora funebre tradizionale proposta da Molin anche nel son. 177, 13 «*spiegar le piume* al ciel dritto salendo» e nella canz. 178, 53-54 «or s'è levata a volo / per gir ad altro albergo». Si noti la vicinanza fonica tra *sol* (v. 12) e *solo* (v. 14).

156. [c. 78*r*]

Il secondo sonetto in morte di Bembo denuncia l'incapacità collettiva di celebrare adeguatamente il maestro poetico. Come nel precedente, l'autore introduce elementi iperbolici di matrice orfica: nel primo i fiumi si fermano al canto di Bembo (son. 155, 5-6), nel secondo è il pianto della Musa a determinare il lacrimare delle pietre (son. 156, 8). Meritano un appunto la catena etimologica «dolente»: «dolor»: «dolea»: «dolersi» (vv. 2, 5, 6, 13), il diffuso uso di anastrofi (per esempio vv. 8 e 10), le varie inarcature (come ai vv. 12-13).
Il sonetto è databile al 1547 circa.

BIBLIOGRAFIA: DAL CENGIO 2019bis, pp. 176-178.

Morto il gran Bembo, al suo colle natìo
tornò dolente la fatal sua Musa
e, stando in parte a' rai del sol rinchiusa,
sospirava il destin protervo e rio. 4

«Pianga – dicea – ciascun col dolor mio
l'anima saggia da le membra esclusa».
E si dolea di tal pietate infusa
ch'a' sassi fea di lagrimar desio. 8

Quinci d'Italia i più lodati ingegni
da lei commossi a lamentar si daro
e celebrar la sua santa memoria. 11

Né perch'ognun di lor cerchi e s'ingegni
dolersi e far de le sue lode istoria,
gir puote alcuno al suo gran merto a paro. 14

Sonetto su 6 rime di schema ABBA ABBA CDE CED; equivoca la rima "ingegni": "ingegni" (9, 12) e interna la rima sempre in quarta sede "dicea": "dolea": "fea" (5, 7, 8).

1-4. ■ MORTO IL GRAN BEMBO: molto simile all'attacco del sonetto adespoto attestato in ms. Marc. It. IX, 307 (= 7564), c. 95*v*: *Morto è il gran Bembo ahi fato empio et avaro*. ■ COLLE NATÌO: il Parnaso. ■ GRAN BEMBO: costrutto già attestato in son. 155, 2. ■ DOLENTE…MUSA: per l'immagine riferita alla morte di Bembo cfr. Cappello *Rime* 209, 2 «da sconsolata mia *Musa* a lagnarsi» e Venier *Rime* 128, 5-7 «Sparsero un mar di pianto, e fin al lembo / squarciarsi i panni in grave doglia immerse / le *Muse* e se ne gir sole e disperse». ■ IN PARTE: 'in disparte'. ■ PROTERVO: lett. 'insolente'; per un concetto simile cfr. *TF* III, 48 «…fero *destino*» e Bembo *Rime* 129, 4 «men grave quel *protervo* aspro *destino*».
5-8. ■ PIANGA: l'esortazione al pianto è distintiva della lirica funebre. Per la centralità delle lacrime nei sonetti in morte di Bembo: cfr. Venier *Rime* 133, 3-8 «*piangendo* il Bembo a tutto 'l mondo caro, / poiché sua morte ha tutto 'l mondo *pianto* /…/ di *lagrimarlo* in sì soave canto» e Venier *Rime* 139, 1 «Fe' la morte del Bembo un sì gran pianto». ■ DOLOR MIO: per il sintagma *TC* II, 61 «e io del *dolor mio* ministro fui». ■ L'ANIMA SAGGIA: per il sintagma cfr. Bembo *Rime* 158, 11. ■ E SI...DESIO: l'iperbole richiama il mito orfico, anticipato in son. 155, 5-6. Per un'immagine simile: cfr. *Rvf* 359, 70 «con parole che *i sassi romper ponno*».
9-11. ■ ITALIA: unico riferimento esplicito all'Italia, come spazio geografico-politico, presente all'interno delle *Rime* di Molin. ■ DARO: 'diedero'.
12-14. ■ INGEGNI: in punta di verso anche in *Rvf* 64, 5 «uscir già mai, over per altri *ingegni*». ■ A PARO: 'ugualmente'; cfr. *TC* IV, 25 «Una giovene greca *a paro a paro*».

157. [c. 78*r*]

Sonetto dal tono dimesso in morte di una persona cara di incerta identificazione. Protagonista del testo è proprio la privazione del destinatario, in apostrofe fin dalla prima quartina. La costellazione di pronomi alla seconda persona singolare (vv. 2, 3, 5, 6, 7 e 14) enfatizza la ricerca di un dialogo con il defunto ormai impossibile. Tale mancanza è altresì rimarcata da un ventaglio verbale di carattere privativo – *ti tolse* (v. 2), *mancasti* (v. 10), *affonda* (v. 11), *portasti* (v. 14) – e dall'insistenza sulla perdita della speranza riversata nel dedicatario, dell'«aura vital», nonché di ogni bene umano possibile. Non si trascurino le strategie di intensificazione patetica

quali le allitterazioni (vv. 2-3, 10, 12) e la *replicatio* sintattica («*Qual* fato adverso, *qual* celeste cura», v. 1 e «specchio de l'umana vita» / «speranza d'ogni ben», vv. 3-4). Per un'ipotesi di identificazione del dedicatario cfr. V. 4. 3 *I destinatari,* p. 237 n. 33.
Il sonetto non è databile.

Qual fato adverso o qual celeste cura
ti tolse a noi, ben nata alma gradita,
tu, ch'eri specchio de l'umana vita
e la speranza d'ogni ben sicura? 4

S'a noi ti die' cortese alta ventura
ben dovea ritardar la tua partita,
ché nostra speme in te fosse adempita
o recarne il dolor con più misura. 8

Miseri noi che quando ella fioriva,
nel suo pregio maggior, tal ne mancasti
qual nave che s'affonda presso a riva! 11

Così carchi di duol qui ne lasciasti,
tal che l'aura vital n'è grave e schiva,
poi ch'ogni nostro ben teco portasti. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; le rime B (*–ita*) e C (*–iva*) sono in assonanza; B e D (*–asti*) invertono l'ordine vocalico; inclusive le rime "cura": "sicura" (1, 4) e "fioriva": "riva" (9, 11).

1-4. ■ QUAL…QUAL: per simile *incipit* in componimento funebre cfr. ball. 180. ■ FATO ADVERSO: per l'idea del Fato crudele responsabile della morte dell'amico cfr. son. 155*,* 1-2 «Qual duol mai pareggiar potrai *l'avaro* / *Fato*». Per uso simile cfr. B. Tasso *Amori* V 75, 11 «se non ce la togliesse *adverso fato*!». ■ SPECCHIO…VITA: in quanto modello esemplare. Per il sintagma «umana vita», sempre in clausola, cfr. son. 164, 4 «cadde dal stelo de *l'umana vita*»; ma già in *Rvf* 7, 6; *TE* 33 e poi Bembo *Rime* 64, 9 «…*umana vita*». Riferendosi a Trifon Gabriele cfr. Della Casa *Rime* 48, 6 «Triphon morendo esempio il mondo lasci» e 13-14 «pur *col tuo specchio* amendo / gli error che torto han fatto il viver mio».
5-8. ■ ALTA VENTURA: per l'uso del costrutto in Molin cfr. son. 209, 4 «a noi dier di vederla *alta ventura*»; ma, sempre in clausola, anche in Bembo *Rime* 19, 8 «…*alta ventura*»; Stampa *Rime* 2, 9 «…*alta ventura*»; B. Tasso *Amori* IV 63, 8 «del gallico terren l'*alta ventura*» e V 88, 4 «contes'ha 'l corso a vostra *alta ventura*». ■ PARTITA: in riferimento alla morte anche nella canz. 195, 103 «veglio omai son né posso a la *partita*». ■ NOSTRA SPEME: da ricondurre alla *speranza* del v. 4.
9-11. ■ MISERI: simile esclamativa in canz. 142, 40-42 «*Miseri* con che vaghe / speranze si disperde / il fin de' nostri obbietti». Per l'uso in contesto simile cfr. *Rvf* 119, 93 «*Miseri*, a voi che vale?». ■ ELLA: probabilmente la *speme* del v. 7. ■ AFFONDA: per il diffuso motivo della *navigatio* terrena risolta in un naufragio cfr. *Rvf* 80; 135; e 189. ■ QUAL NAVE…RIVA: la metafora marinaresca indica che il celebrato è morto proprio quando stava per completare un'opera o cogliere il frutto di un'impresa.
12-14. ■ QUI: sulla Terra. ■ OGNI NOSTRO BEN: riecheggia il v. 4 «d'ogni ben».

158. [c. 78*v*]

Sonetto in morte di Trifon Gabriele, venuto a mancare nell'ottobre del 1549, promotore di un sodalizio intellettuale attivo preso l'isola di Murano negli anni Quaranta e di cui Molin fu tra i principali esponenti. La morte del filosofo fu ricordata da Pietro Aretino in una lettera a Danese Cattaneo (*Lettere*, vol. V, n. 379, p. 300 e nel sonetto *Quel Triphon del ben far semplice*

agente in *Rime di diversi* 1550, p. 183). Al compianto aderirono pure Dolce (sonetto *Trifon tu che fra noi le gemme e l'oro* in *Rime di diversi* 1550, p. 184), Domenico Venier (*Rime* 141-143 e 161), Stampa (*Rime* 274), Gallo (*Dunque perpetuo sonno ingombra e preme* – ms. Marc. It. IX, 307 [= 7564], c. 101*r*), Della Casa (*Rime* 48 e 49), Jacopo Mocenigo (*Trifon che 'l legno tuo conduci in porto* in *Rime di diversi* 1553, p. 215), Jacopo Tiepolo (*Or tu, che sprezzi gl'honorati scanni* e In obitu Petri Bembi et Triphonis Gabrielis *Mors plus aspera Caucasi* rispettivamente in Tiepolo *Compositioni*, c. Ciii*r* e cc. Dvii*v*-Dviii*r*) e Barbaro (sonetti *Per quanto con parole ornate al mondo* e *Trifon che dal fugace e vero bene* in ms. Marc. It. IX, 33 [= 6303], c. 1*v*). Segnalo la presenza di un *corpus* manoscritto in morte di Trifone Gabriele nel manoscritto Marc. It. IX, 307 (= 7564), cc. 100*r*-103*v*, contenente tra gli altri sonetti di Domenico Venier (cc. 100*r*-*v*), Cesare Gallo (c. 101*r*) e Giovan Battista Amalteo (cc. 101*v*-102*r*) – assente, invece, quello di Molin.
Il sonetto è databile tra il 1549-1550.

Se per nulla gradir le pompe e i fasti,
come gloria mortal che poco dura,
alma s'indrizza al ciel leggiadra e pura,
tu dritto al tuo partirla su volasti. 4

E col tuo essempio a noi, Triphon, mostrasti
ch'assai fa ricco ognun l'alma natura,
se col bisogno i suoi desir misura
Cupido sol d'alti pensieri e casti. 8

Questo fu 'l tuo tesoro e pregio altero,
di cui festi a ciascun sì larga parte,
ch'uom non fu più di te cortese e saggio. 11

Te potria 'l mondo dir Socrate vero,
ma grazia vinse in te suo studio e arte
ch'aprissi gli occhi in Dio con più bel raggio. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE CDE; A (*–asti*), D (*–arte*) ed E (*–aggio*) condividono la tonica in *–a*; B (*–ura*) e C (*–ero*) sono in consonanza; D condivide con B e C il perno consonantico in *–r*; inclusiva la rima "parte": "arte" (10, 13).

1-4. ■ NULLA GRADIR…FASTI: sempre in riferimento alla morte di Trifon Gabriele si ricordino Venier *Rime* 142, 8 «L'aver, l'oro, e gli onor, le *pompe*, e i *fasti*»; Amalteo son. *Triomphal pompa al tuo sepolcro intorno* (in ms. Marc. It. IX, 307 [= 7564], c. 102*r*) e Giorgio Gradenigo *Rime* 6, 7-8 «se 'l buon *Trifon* per voi più non si sdegna / di star tra *pompe* sì da lui sprezzate». Per il rifiuto degli onori da parte di Trifon cfr. Bembo *Rime* 122, 1-4; Venier *Rime* 141, 14 «Ma tu morto gli onori anco rifiute» e Della Casa *Rime* 48, 1-2. ■ GLORIA MORTAL CHE DURA POCO: riferimento consueto alla caducità della fama. ■ INDRIZZA AL CIEL: per la medesima immagine in contesto epicedico cfr. son. 175, 8 «giunge e morendo *al ciel s'indrizza* a volo» e son. 185, 8 «*s'indrizzi al ciel* con più lodata vita». In morte di Gabriele cfr. Venier *Rime* 142, 5 «tu con piana umiltade *al ciel t'alzasti*». ■ LEGGIADRA E PURA: riferito all'anima; dittologia aggettivale simile a son. 172, 2 «come fosti qua giù *leggiadra* e cara». Riferito a Gabriele cfr. Venier *Rime* 142, 1 «*Anima* [= alma, v. 3], ch'a pensier *leggiadri* e casti [= alti *pensieri* e *casti*, v. 8]». Riferito all'anima di Gabriele cfr. Della Casa *Rime* 49, 6. ■ TU: Trifon Gabriele (San Polo di Piave 1470 – Venezia 20 ottobre 1549) morì all'età di ottanta anni tra il 19 e il 20 ottobre del 1549 e fu sepolto a Venezia nella Chiesa di Santa Maria Celeste (oggi distrutta). È stato identificato nel maestro del dipinto *Giovanni Borgherini e il suo maestro* (1505 ca. – National Gallery of Art, Washington) ad opera di Giorgione. Per il profilo biografico cfr. FORTINI 1998. ■ VOLASTI: in riferimento alla morte cfr. son. 168, 8 «di sé, la ov'ir dovei, *dritto volasti*» e ball. 196, 27 «onde da lui gradita al ciel *volasti*». ■ AL TUO PARTIRLA: 'quando lasciasti partire la tua anima' ossia 'quando moristi'.

5-8. ■ ESSEMPIO: Trifone è elevato dai contemporanei a l modello dell'umanista ideale, esempio di autorità intellettuale e morale, come ribadisce anche Della Casa in *Rime* 48, 4 «Trifon, morendo *esempio* al mondo lasci». Il ritratto esemplare di Trifon Gabriele è evidente nel volumetto *Vita di M. Triphone Gabriele: nella quale si mostrano apieno le lodi della vita soletaria et contemplativa* (Bologna, presso Bartolomeo Bonardo, 1543) del nipote Giacomo Gabriele (Venezia 1510 – 1550). Il volume ospita un epitaffio in volgare dello stesso Trifone: «Contento vissi di poco una piccola vita, / senza mai pace rompere, senza grave / alcuno errore. Ma se cosa empia volli, / non chiedo, che tu terra benigna sii» (*Vita di M. Triphone Gabriele*, c. Biv*r*). ■ ALMA NATURA: per il sintagma in Molin cfr. son. 170, 2 «Quanto creasse mai *l'alma natura*» e canz. 178, 12 «Quando criò giamai *l'alma natura*». ■ CUPIDO: unico luogo delle *Rime* di Molin in cui è citato esplicitamente; Trifone fu capace di placare le brame dell'amore terreno con pensieri casti. ■ ALTI…CASTI: per l'uso simile cfr. ball. 196, 11 «Sant'opre, e modi e *pensier* saggi e *casti*»; *TE* 89, «…*pensier casti*» e Stampa *Rime* 302, 7 «e quei *pensier* or *casti* e benedetti».
9-11. ■ TESORO: la ricchezza di Gabriele consta nella sua rettitudine morale, come già indicato al v. 6. Per il medesimo riferimento riferito a Trifone cfr. Venier *Rime* 142, 11. ■ CORTESE E SAGGIO: per la vicinanza di termini cfr. Bembo *Rime* 21, 1 «Grave, *saggio*, *cortese*, alto signore». Riferito a Trifone cfr. Varchi *Rime* 209, 1-4 «Santissimo Trifon, ch'ad inudita, / ineffabil bontate, a singolare / *gentilezza* di sangue, a mille rare / doti, giugnete umanità infinita». Per le qualità morali di Gabriele si ricordino anche le parole di Venier *Rime* 143 9 «D'egual senno ambo duo, d'ugual bontate» e B. Tasso *Amori* III 65, 11-15 «…al ciel spiegando l'ali / dietro la scorta gloriosa e saggia / di quel dotto Trifon, ch'unqua smarrita / non ha la via del ben, for del mortale / carcer, come da piaggia erma e selvaggia».
12-14. ■ SOCRATE: Trifone fu chiamato «il Socrate di Venezia» perché, come il filosofo greco, non lasciò alcun testo scritto, preferendo dedicarsi a soli insegnamenti orali. A coniarne l'espressione fu Bernardino Daniele: «Platone, il quale del suo Socrate fece quello, ch'io hora di quest'altro mio novello Socrate ho fatto» (in *Sonetti, canzoni, e triomphi di messer Francesco Petrarcha con la spositione*, Venezia, presso Nicolini 1541, c. ii*v*). L'appellativo si attesta anche nel sonetto in morte di Trifone di Stampa *Rime* 274, 10 «Del *buon Socrate* suo celeste, e santo». ■ GRAZIA: la 'grazia' cristiana, ovvero la fede, rende Gabriele migliore del filosofo greco. ■ STUDIO E ARTE: per il sintagma cfr. canz. 143, 124 «per seggio elesse ivi usò *studio e arte*»; Bembo *Rime* 49, 5 «e la mia donna, ch'ogni *studio et arte*»; Stampa *Rime* 39, 1 «Se con tutto il mio *studio* e tutta l'*arte*» e 280, 6 «che con quanto si può mai *studio* od *arte*»; B. Tasso *Amori* III 45, 2-3 «di cui benigno ciel, lo *studio e l'arte* / dier sì ricca e sì onorata parte» e V 91, 10 «d'ingegno al vostro onor, lo *studio e l'arte*». ■ BEL RAGGIO: la fede.

159. [c. 78*v*]

Primo sonetto di un ciclo in morte di Fortunio Spira (Viterbo … – Venezia 1560), poeta a contatto sia con il circolo di Pietro Aretino sia con quello di Santa Maria Formosa, come suggeriscono i testi a lui dedicati da parte di Speroni, Dolce, Varchi, Cappello, Stampa e Bernardo Tasso, autore anch'esso di due sonetti per la sua morte (*Amori* V 115 e 116). Spira – segnalato da Parabosco come uno dei più assidui frequentatori del circolo Ca' Venier (PARABOSCO *Diporti,* pp. 302-303) – diede a sua volta descrizione del sodalizio nel sonetto *Che fan, Venier, quelle accurate rime*, 9-11 «Che fanno hora il buon Giane e 'l buon Molino / e 'l nostro Dolce et tutta l'altra schiera, / e sovra ogn'altro il gran fiato Aretino?» (in *Rime di diversi* 1550, c. 188*r*). Il componimento di Molin tratteggia un ritratto encomiastico delle qualità intellettuali del defunto, secondo un modulo ordinato: le quartine sono dedicate ai pregi di cui Spira diede dimostrazione in vita; le terzine esortano, invece, i poeti coevi a celebrarne adeguatamente la scomparsa come migliore soluzione di *consolatio mortis* o, nel caso non ne fossero capaci, ad accontentarsi della sua memoria. Da un punto di vista formale si noti l'enfatizzazione del nome del destinatario, posto immediatamente in apertura di componimento e valorizzato dalla paronomasia «Spira» – «spirasti» (agli estremi del verso di apertura). Il termine chiave, che gemmea dal destinatario stesso, si ripropone al v. 9, questa volta in chiasmo e con incrocio semantico: «vivo spirasti» (v. 1) – «morto spiri» (v. 9). Il virtuosismo formale ricorda usi condivisi anche da Domenico Venier, autore per esempio del sonetto *CORSO, ben CORSO er'io la breve e CORta* (VENIER *Rime* 1). Per simili giochi onomastici nella poesia veneziana di metà XVI secolo cfr. GALAVOTTI 2016, pp. 131-145.

Il sonetto è databile al 1560 circa.

TRADIZIONE TESTUALE: RIME GE1573, p. 16 e RIME GE1582, p. 239.

Spira, mentre qua giù vivo spirasti,
dal tuo saggio parlar tal piacer mosse
che qual di tue virtù sì rare fosse
in te più chiara ogniun dubbio lasciasti. 4

Varie lingue e saper pronto mostrasti,
bontà rara, alma invitta a le percosse
del mondo e carità sì ti commosse
che, senza offender mai, sempre giovasti. 8

Or morto spiri in noi doglia mortale
e se non è ch' in tutto ella ne stempre,
tanto è però 'l suo mal, che non ha eguale. 11

Chi può lodarti a pien l'affanno tempre
con tal rimedio, e chi ciò far non vale
de la memoria tua s'appaghi sempre. 14

Sonetto in 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–asti*) e C (*–ale*) condividono la tonica in *–a*; desinenziale la rima "sperasti": "mostrasti" (1, 5); etimologica la rima "mosse": "commosse" (2, 7); equivoca la rima "stempre": "sempre" (10, 14); inclusiva la rima "stempre": "tempre" (10, 12).

1-4. ■ SPIRA: Fortunio Spira (Viterbo … – Venezia 1560), sepolto in Santa Maria Nova (Cannaregio) oggi demolita. Sansovino riporta il suo epitaffio: «Fortunius Spira omni literarum laude praestantissimus hic situs erat» (*Venetia città nobilissima* III, c. 56*v*). Per una panoramica generale della produzione poetica di Spira e riferimenti bibliografici cfr. TOMASI-ZAJA 2001, pp. 183-189 e pp. 445-446 e in *Rime di diversi* 1550, cc. 80*r*-82*r*. ■ VIVO: forte il contrasto con *morto* (v. 9). ■ SPIRASTI: oltre alla paronomasia, non sfugga la ripresa etimologica del v. 9. ■ VIRTÙ: l'elogio delle sue qualità, morali e intellettuali, è condiviso anche da Aretino: «ha maestà nella presenza, gentilezza ne' costumi, maniera nelle azioni, grazia nei gesti, bontà nella natura, felicitade nell'ingegno, fama nell'opere, e gloria nel nome […] che non solamente sa scrivere opere degne d'esser lette, ma parlare tuttavia cose degne d'esser scritte» (Aretino *Lettere*, I, n. 231, pp. 326-328: 327). Per lodi del suo profilo intellettuale valgono anche le parole di Valerio Marcellino (*Diamerone*, p. 75) e di Sansovino che lo segnalò come «Filosofo celeberrimo di profonda scienza» (*Venezia città nobilissima* III, c. 56*v*). Ugualmente è ricordato «lume di tutte le scienze» da Giuseppe Betussi (*Il Raverta* cap. XXXVII), apprezzato per le sue qualità morali da Benedetto Varchi (Varchi *Rime* 45 e 46), Cappello (*Rime* 103), Stampa (*Rime* 294) e Bernardo Tasso (*Amori* V 115). ■ CHIARA: per uso simile in componimento epicedico per Spira cfr. B. Tasso *Amori* V 115, 2 «già illustre [= *chiara*, v. 4] al mondo et or nel Ciel sì *chiara* / la cui gloria per tutto orna e rischiara». ■ DUBBIO: 'dubbioso'; con valore di predicativo dell'oggetto, riferito a «ogniun».
5-8. Un elenco simile delle qualità di Spira si attesta anche in B. Tasso *Amori* V 116, 9-11 «Leggiadro stil, concetti eletti et alti, / guidicio, arte, saver, felice ingegno / t'han posto a par d'ogni scrittore antico». ■ VARIE LINGUE: il poliglottismo è un motivo ricorrente nell'encomio per Spira che, secondo la testimonianza di Verdizzotti, padroneggiava la lingua ebraica, greca, latina e toscana (*Vita*, c. ∻ 8*v*), lingue confermate anche da B. Tasso in *Amori* V 115, 14. La familiarità con le lingue è ribadita anche da Francesco Sansovino che lo ricorda come «gran conoscitore di tutte le lingue» (*Venezia città nobilissima*, c. 34). Infine, la conoscenza dell'ebraico è testimoniata anche da Tolomei in una lettera inviata al viterbese in data 3 luglio 1543: «Quai son gli esercizi? Quali i vostri studi? Seguiste voi di dare opera a le lettere Hebree sì come giù incominciaste, o pur sì come feci io le lasciaste da parte?» (Tolomei *Lettere*, II, p. 50). ■ SAPER PRONTO: il riferimento alla sterminata cultura di Spira è ribadito anche da B. Tasso *Amori* V 115, 9-14 «Con cui l'eterno giorno or ti diporti / con Tullio, con Demostene, o Platone

/ col Tosco, o ’l cieco, o ’l gran scrittor di Manto? // T’invidian forse, che ’n te tale e tanto / valor si chiuda, o perché il pregio porti / del greco, etrusco, e del latin sermone». ■ PERCOSSE: ovvero i dolori e le sofferenze della vita umana.
9-11. ■ ELLA: riferito alla *doglia* del v. 9.
12-14. ■ AFFANNO TEMPRE: cfr. canz. 87, 30 «o *tempra* il duol sì, ch’io ’l possa patire»; son. 155, 14 «*temprar* le doglie e consolarne solo» e son. 175, 12 «*Tempra* Pietro il dolor, che t’ange e rode». ■ NON VALE: ‘non riesce’.

160. [c. 79*r*]

Secondo sonetto del trittico in morte di Fortunio Spira. Come il precedente, anche il son. 160 si presenta come un tentativo di *consolatio* attraverso l’omaggio delle qualità morali dell’amico. Il poeta riversa nell’ultima terzina la maggiore tensione emotiva del testo, accentuandola con una ricerca di incisività stilistica: si notino le inarcature (vv. 12-13 e 13-14), le forti cesure (soprattutto ai vv. 12 e 13, in entrambi i casi di quarta) e la brevità sintattica, franta dall’uso della paratassi. Il testo presenta marcati nessi formali con il precedente e il successivo, secondo un uso lirico consueto per delineare i confini di una micro-sezione lirica. L’intera serie presenta lo stesso schema metrico, senza variazioni, e condivide vistose tangenze rimiche: fra il primo e il secondo si riconosce una marcata assonanza e parziale consonanza tra D (*–empre*) di 159 e A (*–eme*) di 160. Il suddetto sonetto presenta una quasi identica disposizione rimica con son. 161. Nel dettaglio le rime B di entrambi i sonetti sono in consonanza e invertono fra loro le vocali: rispettivamente *–ora* (son. 160) e *–aro* (son. 161). Inoltre, le terzine presentano lo stesso schema metrico, uguali rime e comuni rimanti (“parte”: “distrutto”: “lutto”).
Il sonetto è databile al 1560 circa.

Queste del mio dolor voci supreme
prendi e le pompe del tuo fine onora,
se strida di miserie e d’uom che plora
s’ode ov’è gioia e nessun mal si teme. 4

Ahi, ch’i nostri piacer tutti e la speme
di te, Fortunio mio, ci tolse un’ora
e, se fede e sperar ne resta ancora
di rinovarci a miglior vita insieme, 8

ciò ben pò consolar quest’alma in parte
ma l’affanno maggior non leva in tutto,
ché da molta cagion pena non parte. 11

Tu te n’andasti e col tuo fral distrutto
cadde il ben nostro, e d’altro affetto parte
più da te non ci vien che doglia e lutto. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*–ora*) e C (*–arte*) condividono il medesimo perno consonantico in *–r*; paronomastica la rima “supreme”: “speme” (1, 5); equivoca la rima “parte”: “parte”: “parte” (9, 11, 14). Il gioco rimico ricorda *Rvf* 18 (1, 4, 5, 8) e 94 (2, 6, 7) e BEMBO *Rime* 25 (22, 23, 27).

1-4. ■ PRENDI: con allitterazione della bilabiale «Prendi e le PomPe». ■ VOCI SUPREME: per il sintagma in clausola cfr. Stampa *Rime* 66, 13 «…*voci supreme* (: teme)». ■ POMPE: ‘gli omaggi’ (anche in son. 158); sempre riferito a Spira cfr. son. 161, 6 «n’avrai perpetui *onori* [= *onora*, v. 2]». ■ FINE: ‘morte’;

per l'uso cfr. son. 31, 2 «nostra vita mortal verso il suo *fine*». ■ STRIDI: cfr. canz. 89, 52 «metto a mia voglia il dì sommessi *stridi*»; già in *Inf.* I, 14 «…disperate *strida*»; *TC* I, 145-146 «…*odi* [= v. 4] le *strida* / de le *miserie* accese…»; Bembo *Rime* 58, 9-10 «non cura men le dolorose *strida* / de la *misera* turba…». ■ PLORA: *lat.* per 'piange, soffre'; per un precedente simile cfr. *Rvf* 227, 6 e *TM* II, 20 «…*d'uom che* parla e *plora*». ■ OV'È…TEME: in Cielo, dove trionfa la pace di Dio e non si ha timore alcuno.
5-8. ■ FORTUNIO: Fortunio Spira. ■ MIO: topico l'uso del possessivo riferito ai compianti (per esempio *Rvf* 287, 1); dato il soggetto però segnalo Cappello *Rime* 103, 1-2 «Sì cangi in dolci Amor le vostre amare / cure, *Fortunio mio*, come a me vene». ■ UN'ORA: ad indicare o l'attimo della morte o la rapidità del suo sopraggiungere. ■ RINOVARCI: nel significato di 'rinascere'. ■ MIGLIOR VITA: dopo la morte; per il sintagma cfr. son. 140, 1 «Quel, che sempre cercai per *miglior vita*».
12-14. ■ TU: con intensificazione fonica del soggetto in apostrofe: «TU TE n'andasti e col TUO fral distrUTTo». ■ ANDASTI: cfr. canz. 89, 69 «Ma perché il dì, che te *n'andasti*, acerbo». ■ FRAL: sost. 'il corpo umano'; cfr. son. 161, 14 «sì, che 'l tuo *fral* giamai non sia *distrutto*». ■ DOGLIA E LUTTO: per la coppia sostantivale in clausola cfr. canz. 195, 19 «non bastasse a salvarne o *duolo* o *lutto*»; canz. 152, 204 «se non vi move il *doloroso lutto*».

161. [c. 79*r*]

Terzo e ultimo componimento in morte di Fortunio Spira, per il quale si rimanda all'introduzione del son. 159. Come nel sonetto precedente, anche in questo caso è l'ultima terzina il luogo poetico adibito all'espressione di una maggiore tensione emotiva, scandita dalla vistosa frantumazione del verso, dall'uso dell'inarcatura e da una pronunciata paratassi: «*E* lieve terra *e* ciel puro *e* asciutto / ti copra *e* usi Febo unguenti *e* arte» (vv. 12-13).
Il sonetto è databile al 1560 circa.

Poi che non riede più passato giorno
né da l'estremo ancor s'have riparo,
quel dì fia sempre a noi più ch'altro amaro,
ch'abbandonasti il tuo mortal soggiorno. 4

E 'n dì simile al tuo sepolcro intorno
n'avrai perpetui onori e del tuo raro
pregio novo sermon, ch'eterno e chiaro
faccia il valor di che già fosti adorno. 8

Tu dov'or sei, dal ciel, qui mira in parte,
Fortunio, e prendi con l'estremo lutto
l'ultime esequie che può 'l mondo darte. 11

E lieve terra e ciel puro e asciutto
ti copra e usi Febo unguenti e arte
sì che 'l tuo fral giamai non sia distrutto. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*–aro*) e C (*–arte*) condividono la tonica in *–a*; A (*–orno*), B e C condividono il perno consonantico in *–r*; A e B sono in assonanza; inclusiva la rima "giorno": "soggiorno" (1, 4) e "parte": "arte" (9, 13).

1-4. ■ RIEDE: 'ritorna'. ■ ESTREMO: sottinteso "giorno", quindi l'ultimo attimo prima di morire. Per l'uso, cristallizzato nella lirica del XVI secolo, cfr. anche canz. 198, 22 «larga non fosse ne *l'estremo giorno*». Non sfugga il riproporsi dell'aggettivo al v. 10, «*estremo* lutto», e simile al v. 11, «*ultime* esequie». ■ MORTAL SOGGIORNO: 'vita umana'; cfr. ball. 100, 16-17 «d'amor scemando ognor di *giorno* in *giorno*

/ il suo *mortal soggiorno*»; per la vicinanza di termini con significato differente cfr. son. 131, 8 «ch'uom *mortal* venga a lor sacro *soggiorno*».
5-8. ■ RARO PREGIO: corrisponde a son. 159, 3 «…qual di tue virtù sì *rare* fosse». ■ NOVO SERMON: per il sintagma cfr. canz. 142, 88 «*novo sermon* dovesse». Riferito a Spira anche in B. Tasso *Amori* V 115, 14. ■ VALOR: riferito sempre a Fortunio Spira cfr. B. Tasso *Amori* V 116, 8 «l'immenso e raro tuo *valor* s'addita».
9-11. ■ DOVE…CIELO: l'idea che l'amico guardi dall'alto verso la Terra è già petrarchesca: cfr. *Rvf* 287, 5-8. ■ PRENDI: per l'uso della medesima esortazione all'amico cfr. son. 160, 2. ■ ESEQUIE: per l'uso cfr. son. 199, 12 «Preparate le *essequie* al corpo afflitto».
12-14. ■ E…E: si noti l'insistenza sulla paratassi epigrafica dell'ultima terzina. ■ LIEVE TERRA: in filigrana si avverte una memoria dell'epigrafica espressione latina "*sit tibi terra levis*"; riproposta anche da B. Tasso *Amori* II 105 egloga III, 82-83 «e prego il *ciel*, prego la *terra* / *che ti sia lieve*, e ti dia pace eterna». Si noti la disposizione chiastica degli elementi nonostante l'inarcatura: «lieve terra» – «ciel puro / e asciutto» (vv. 12-13). ■ FEBO: qui invocato in qualità di Dio della medicina (come già nei sonetti 9, 3 e 218, 9), secondo un uso attestato anche da Pietro Gradenigo (sonetto *Apporta Febo i succhi eletti et l'herba* in P. Gradenigo *Rime*, c. 24*r*) e già Bembo *Rime* 111 (su una malattia della Morosina). ■ FRAL: il corpo, qui inteso come cadavere. ■ CHE 'L TUO…DISTRUTTO: la speranza di Molin è che il corpo di Spira non si decomponga mai fino a scomparire; per uguale sintagma cfr. son. 160, 12 «Tu te n'andasti e col tuo *fral distrutto*».

162. [c. 79*v*]

Sonetto rivolto ad un bambino morto a soli due anni e mezzo (v. 4), la cui giovane età è suggerita sia dal ricorso a diminutivi (vv. 2 e 11) sia dalle precisazioni sulla brevità della sua vita mortale (vv. 1 e 7). Con fine consolatorio, il componimento si affida alla consueta opposizione cristiana tra le difficoltà della vita terrena (v. 5) e la presunta serenità di quella celeste (v. 6), scontro quasi già intrinseco al contrasto direzionale del v. 1 (*salir*/*scendesti*). Inoltre, la terra è dominata dal dolore e dal lutto (vv. 13-14), mentre il cielo da un'armonica bellezza (v. 10). La seconda terzina si contraddistingue per una pronunciata espressività a cui concorrono la concentrazione di negazioni (v. 12 «*nulla*» e v. 13 «*non*»), assenti nel resto del testo, e l'innescarsi di suoni aspri, marcati da catene foniche: «Nulla allettar ti Può, che il moNdo aPPReZZa / se NoN t'aNNoia Pur Pianto o sosPiri / ch'escoN PeR te Dal Duol, che 'l coR ne sPeZZa». Il bambino non è stato identificato, ma per alcune ipotesi cfr. cap. V. 4. 3 *I destinatari*, pp. 242-248, a cui si demanda anche per un'introduzione alla scrittura in morte dell'infante nel XVI secolo.
Il sonetto non è databile.

Corta strada a salir, donde scendesti,
ti die 'l ciel, semplicetta anima e pura,
ch'a sé ti richiamò l'eterna cura
né pur d'un lustro al mezzo anco giungesti. 4

Se questa incerta e ria vita prendesti,
per girne ad altra poi santa e sicura,
quant'ella fu più breve e tu ventura
tanto maggior d'abbandonarla avesti! 8

Fornito hai 'l corso destinato, or miri
luce sovrana e vera alma bellezza,
fatto angeletto de gli eterni giri. 11

Nulla allettar ti può che 'l mondo apprezza,
se non t'annoia pur pianto o sospiri
ch'escon per te dal duol che 'l cor ne spezza. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; condividono la vocale tonica A (*–esti*) e D (*–ezza*), uniche rime consonantiche del componimento; comune perno consonantico per B (*–ura*) e C (*–iri*). Ricca la rima "scendesti": "prendesti" (1, 5). Inclusiva e ricca la rima "cura": "sicura" (3, 6).

1-4. ■ CORTA STRADA: la vita percorsa è detta *corta* perché breve; si noti la sequenza allitterante della sibilante: «Corta Strada a Salir, donde Scendesti, / ti die 'l ciel Semplicetta anima e pura» (vv. 1-2), poi riproposta al v. 6: «*S*anta e *S*icura». ■ SALIR…SCENDESTI: si noti la dinamica oppositiva. ■ TI: è considerevole il ricorso al pronome determinativo (*ti,* vv. 2, 3, 12, 13; *tu*, v. 7; *te,* v. 14). ■ SEMPLICETTA ANIMA: si avverte una memoria dantesca di *Purg*. XVI, 88 «*l'anima semplicetta* che sa nulla». ■ ETERNA CURA: sempre in clausola in Stampa *Rime* 2, 11 «mi fe' degna di lei *l'eterna cura*». ■ LUSTRO: unità di misura latina che si riferisce ad un periodo di cinque anni. ■ LUSTRO AL MEZZO: quindi il bambino è venuto a mancare all'età di due anni e mezzo.
5-8. ■ INCERTA: *topos* dell'insicurezza della vita mortale; si noti l'opposizione chiastica nella disposizione degli elementi aggettivali: «incerta e ria» (v. 5) / «santa e sicura» (v. 6). ■ RIA VITA: forse memoria di *Purg*. XIII, 107 «altri rimendo qui la *vita ria*».
9-11. ■ CORSO: il corso della vita; già in *Rvf* 124, 11. ■ LUCE SOVRANA: 'lo splendore del regno dei cieli'; cfr. son. 172, 3 «da quel *lume sovran*, ch'or' ti rischiara» e rimandi. ■ FATTO ANGELETTO: da ricondurre a «semplicetta anima» del v. 3. Eco di *Rvf* 106, 1 «Nova *angeletta* sovra l'ale accorta». ■ ETERNI GIRI: il movimento delle sfere celesti popolate da angeli; già *Purg*. XXX, 93 «dietro a le note de li *etterni giri*».
12-14. ■ NULLA…APPREZZA: una volta raggiunta la pace celeste niente del mondo terreno può più destare alcun interesse.

163. [c. 79*v*]

Sonetto in morte di Francesco Maria Molza (Modena 1489 – 28 febbraio 1544) molto simile, per toni e immagini, al sonetto redatto in occasione della sua guarigione (MOLIN *Rime* 237). Anche Bernardo Tasso, Caro, Cappello e Pietro Barbati composero sonetti in morte di Molza, affini nei risultati all'esemplare moliniano. Tutti i componimenti in questione si snodano attorno a due fulcri canonici: l'encomio per le qualità del poeta e l'espressione del lutto. Molin, invece, non pone l'accento sul dolore per la scomparsa dell'intellettuale, ma sulla propria gioia nel veder la Morte sconfitta dal raggiungimento, da parte di Molza, della gloria eterna. Verosimilmente l'idea, di reminiscenza classica, guarda soprattutto al *Triumphus Mortis* I petrarchesco: in entrambi i testi la Morte aggredisce prematuramente un'anima retta ed eccelsa, credendo di riuscire a vincerla. Invece, proprio come nei *Trionfi*, è la Morte in persona ad essere sopraffatta dalla Fama che concede vita eterna al defunto: «lo spinse et era qui fatto *immortale*» (v. 14). L'ultima terzina, ribadendo il fallimento del proposito, ospita parole di provocazione contro la Morte, quasi messa in ridicolo per il proprio errore. Come di consueto alla letteratura funebre, il testo in morte è occasione per ricordare encomiasticamente i pregi del defunto, ribaditi in ogni sezione del testo (i vv. 1, 3, 4-5, 9-10, 13). Il profilo lessicale è interessato da un sistema di ripetizioni: *mondo* (v. 3 e 12), *chiare/o* (v. 5 e v. 13) e *cieca/o* (v. 12). Da ultimo si noti come, con enfatico ritardo, il nome del destinatario venga disvelato non solo al v. 10 ma risulti accentuato dal convergere di soluzioni prosodiche in quanto al v. 10 il nome di Molza, tonico in prima sede, è valorizzato da una pronunciata valle accentuale (1ª 5ª 6ª 8ª), con accetto ribattuto in quinta sede.
Il sonetto è databile al 1544.

Mentre con l'opre tue, purgate e rare,
cercasti a Morte far leggiadre offese,
te gradì 'l mondo, ond'ella l'arco tese
e t'aventò le sue saette amare. 4

Ma non s'accorse pria che le tue chiare
virtù fatto le avean scorno palese,
di che sé stessa del su'error riprese,
che fra l'alme salisti a Dio più care, 8

lasciando, a noi, di te memoria tale,
Molza, che vivrai sempre e duolsi seco
del biasmo onde ciascun l'accusa e dice: 11

«Cieca lei che pensando il mondo cieco
far di spirto sì chiaro al ciel felice
lo spinse ed era qui fatto immortale!». 14

Sonetto su 5 rime, tutte vocaliche, di schema ABBA ABBA CDE DEC; A (*–are*) e C (*–ale*) sono in assonanza; B (*–ese*) e D (*–eco*) condividono la medesima tonica in *–e*; D (*–eco*) e E (*–ice*) consuonano; paronomastica "care": "chiare"; inclusiva "tale": "immortale" (9, 14).

1-4. ■ OFFESE: per le offese alla Morte cfr. son. 237, 3-4 «per far di molti suoi *scorni* vendetta, / ond'ei l'ha tanto e tante volte *offeso*». ■ OND': con valore causale. ■ ELLA: la Morte. ■ ARCO: in riferimento alla Morte contro Molza cfr. anche son. 237, 1-2. Per l'uso dell'immagine cfr. anche canz. 178, 26-27 «quando Morte ver lei gli occhi girando, / *quasi ad arcier simile*»; Bembo *Rime* 75, 11 «Fiton morio mercé del tuo *forte arco*»; Rota *Rime* 210, 7-8 «non fie per tempo, poi che contra ha l'*arco* / *teso* già *Morte*, e fier l'ultimo die». ■ AMARE: perché portatrici di morte; cfr. *TM* I, 48 «nel vostro dolce qualche *amaro* metta»; riferite sempre alla Morte cfr. Molin 237, 2 «…in scoccar l'empia *saetta* [= *saette*, v. 4]».
5-8. ■ FATTO LE AVEAN SCORNO: 'umiliare, oltraggiare'.
9-11. ■ MOLZA: Francesco Maria Molza, umanista e poeta italiano, morto a causa della sifilide, contratta nel 1538 circa (per l'autore cfr. PIGNATTI 2011). Più avanti, nel componimento è detto *immortale* (v. 14) grazie alla memoria proposta dai poeti che ne recano omaggio. ■ BIASMO: *hapax* in Molin; unica attestazione in Petrarca in *Rvf* 84, 14 «et d'altrui colpa altrui *biasmo* s'acquista».
12-14. ■ CIECA: attributo tipico della Morte che non guarda chi colpisce; cfr. *TM* I, 37-38 «io son colei che sì importuna e fera / chiamata son da voi, e sorda e *cieca*». Molin qui innova il concetto in quanto la cecità della morte non è ricondotta, secondo *topos*, all'indistinzione delle sue vittime, bensì alla sua incapacità di accorgersi del proprio stesso errore, ovvero credere di aver fatto di Molza una vittima, quando invece ne ha permesso l'immortalità attraverso la fama terrena e il suo trionfo nel Regno dei Cieli. Si noti la disposizione chiastica degli elementi: «*Cieca lei*, che pensando il *mondo cieco*». ■ MONDO CIECO: in Molin cfr. son. 149, 13 «illustrar di sua gloria il *mondo cieco*» e son. 167, 14 «per noi dirsi può 'l *mondo e sordo e muto*». Evidente il recupero petrarchesco da *Rvf* 325, 89 «chiaro mostrando al *mondo sordo* e *cieco* (: seco)». Per altri usi precedenti cfr. *Inf.* IV, 13 «or discendiam qua giù nel *cieco mondo*» e *Inf.* XXVII, 25 «*mondo cieco*». ■ QUI: sulla Terra, in contrasto al «ciel» del v. 13.

164. [c. 80*r*]

Sonetto in morte di Irene Spilimbergo (Spilimbergo 1540 – Venezia 1559), giovane molto apprezzata nello scenario artistico-intellettuale della Venezia del periodo. In occasione della sua scomparsa prematura, il poeta Giorgio Gradenigo si fece promotore di un'imponente operazione editoriale, curata da Dionigi Atanagi, con lo scopo di raccogliere componimenti a lei dedicati. Il volume, edito a Venezia nel 1561 per Battista Guerra, coinvolse tutti i principali

letterati del tempo, Molin incluso. La partecipazione di Girolamo Molin fu sollecitata da Bernardo Tasso che invitò esplicitamente il nostro a comporre un sonetto in morte della giovane (TASSO *Amori* V 135). Con il componimento tassiano, quello di Molin non condivide alcun elemento formale, se non la rima *–ano* (e il rimante "piano"). Nonostante la pertinenza di soggetto e per cause ignote, il sonetto 164 di Molin non fu incluso nella raccolta *Spilimbergo* 1561, nella quale confluirono invece altri due sonetti moliniani elaborati nella medesima circostanza (MOLIN *Rime* 173 e 244).
Il sonetto si articola interamente sulla posta equivalenza tra la giovane e un fiore, più propriamente una rosa, similitudine introdotta nella seconda quartina (v. 5) e che si attesta fino alla conclusione del componimento (v. 14). Si avverte un perfetto equilibrio tra le quartine giacché la prima è dedicata alla donna, la seconda al fiore che la rappresenta. La sua giovinezza è espressa dalla metafora dell'età *fiorita* (v. 1), ovvero della primavera della vita, ripresa poi in riferimento alla rosa al v. 5. Inoltre le qualità della donna (vv. 2-3) paiono concretizzarsi nell'elenco di aggettivi del v. 8. Inoltre la giovane, così come il fiore, è associata alla luminosità, in netto contrasto con l'oscurità della Morte: «Nel bel matin…» (v. 1), «spuntando i rai…» (v. 2), «che s'apre quando l'alba il dì ne mena» (v. 6), «e col sol, che l'illustra e rasserena» (v. 7), «i suoi be' rai» (v. 12). La similitudine tra la donna e il fiore trova il proprio acme nel ricorso al *topos* del fiore reciso, metafora funebre: «cadde dal stelo de l'umana vita» (v. 4) e «svelse e troncò da questo prato umano / lei…» (vv. 13-14). La centralità della similitudine floreale è tale che il mondo terrestre diventa un «prato umano» (v. 13) e il pastore distratto della prima terzina è, più propriamente, un agricoltore (v. 9). La precisazione è sostanziale perché non si ha nulla di idealizzato in questo personaggio (infatti *rozzo*, v. 9), dominato bensì da un lessico concreto e realistico: «miete il piano» (v. 9), «d'incide…sterpe con mano» (v. 11). Lo stesso linguaggio tecnico è attribuito alla Morte: «svelse e troncò» (v. 12). Quartine e terzine sono fra loro legate, oltre che da soluzioni rimiche, anche dal ripetersi di soluzioni lessicali, talvolta con variazioni etimologiche: *rai* (vv. 2 e 12), *fiorita* (v. 1) - *fior* (v. 14), *umana vita* (v. 4) - *prato umano* (v. 13).
Il sonetto è databile tra il 1560 e il 1561.

BIBLIOGRAFIA: CORSARO 1998 e FRAPOLLI 2004.

Nel bel matin dell'età sua fiorita
spuntando i rai de le sue glorie a<p>pena
la bella Irene, e d'alte grazie piena,
cadde dal stelo de l'umana vita, 4

qual rosa a la stagion verde gradita,
che s'apre quando l'alba il dì ne mena
e col sol, che l'illustra e rasserena,
cresce odorata e vaga e colorita. 8

Ma rozzo agricoltor che miete il piano,
ch'ad altro ha 'l cor via più ch'a l'opra assai,
l'incide incauto o via sterpe con mano. 11

Così chiudendo Morte i suoi be' rai
svelse e troncò da questo prato umano
lei, ch'era un fior cui par non nacque mai. 14

Sonetto su 4 rime vocaliche di schema ABBA ABBA CDC DCD; ricca la rima "fiorita": "colorita" (1, 8); tende alla rima ricca "appena": "piena" (2, 3); inclusiva la rima "mano": "umano" (11, 13).

1-4. ■ NEL BEL MATIN…: l'alba è metafora del principio della vita. Per simile *incipit* cfr. G. Gradenigo *Rime* 10, 1 «Quando ne la stagion nova *fioriva*» (sempre per Irene). ■ ETÀ SUA FIORITA: 'nel fiore dei suoi anni'; è tradizionale perifrasi della giovinezza, con noti precedenti petrarcheschi (*TF* II, 109; *TE*, 133; *Rvf* 278, 1; *Rvf* 315, 1; 336, 3). In riferimento sempre a Irene di Spilimbergo si segnala Caprileo son. «Né *fior* più vago ben *fiorito* aprile / vide giamai, ne più *vermiglia rosa*» (*Spilimbergo* 1561, p. 51). ■ SPUNTANDO…A PENA: 'incominciando appena a manifestarsi i barlumi delle sue qualità'; la Fama è tradizionalmente associata alla luce (per esempio cfr. *TF* I, 15). Per l'espressione in Molin cfr. canz. 142, 13 «ch'*a pena spunta* un dì». Per l'immagine dell'alba in contesto floreale cfr. Stampa *Rime* 95, 24 «spuntando tra le *rose e tra i fior l'alba*». ■ I RAI DE LE SUE GLORIE: per uso simile cfr. Zane *Rime* 179, 3 «la vostra Irene: e *rai d'altra beltade*». ■ LA BELLA IRENE: Irene di Spilimbergo; per la giovane cfr. CASADIO 2009. Amante di Giorgio Gradenigo e allieva di Tiziano, la giovane morì a Venezia a causa di una febbre all'età di 21 anni. Per il costrutto «la bella Irene», riferito alla giovane, tra i molti componimenti citabili si ricordano almeno: B. Tasso *Amori* V 129, 1 «La *bella Irene* è morta; è morta Irene» e *Amori* V 135, 5 «piagni *la bella Irene* e con dolenti accenti»; Magno *Rime* 164, 9; Verdizzotti sonetto *Piangete o d'Adri sconsolate rive*, 4 (*Spilimbergo* 1561, p. 81). ■ ALTE GRAZIE PIENA: 'dotata di grandi qualità'; in epifrasi; per un elenco delle qualità di Irene si veda B. Tasso *Amori* V 135, 10-11 «congiunta in un bellezza et onestate / *grazia*, senno, valore e cortesia?». ■ CADDE…VITA: 'morire'. ■ STELO: dantismo in *Inf.* I, 129; *Purg.* VII, 87; *Par.* XIII, 11.
5-8. ■ QUAL ROSA: similitudine tradizionale per esprimere il paragone tra la donna e il fiore più bello, ma caduco, quindi adatto all'atmosfera funebre del sonetto. Riferito sempre a Irene in Zane *Rime* 179, 13-14 «Quasi a l'aprirsi del *sol rosa* nascente / che colga ingorda, avara mano et fera». Per una storia poetica della 'rosa' è d'obbligo il rimando a POZZI 1974. ■ A LA STAGION…GRADITA: da ricondurre al v. 1. ■ STAGION VERDE: la primavera. ■ ILLUSTRA: 'rischiara'; cfr. Stampa *Rime* 33, 3-4 «luci, assai più che 'l *sol* chiare e *serene*, / ch'ora *illustrate* il vostro amato colle?». ■ ODORATA E VAGA E COLORITA: 'profumata, graziosa e di colore intenso'; *odorata* è latinismo per 'odorosa', con valore attivo; per l'accostamento aggettivale cfr. Bembo *Rime* 23, 8 «*vaga et colorita*».
9-11. ■ MA ROZZO AGRICOLTOR: per identico riferimento cfr. Stampa *Rime* 3, 1 «Se di *rozzo* pastor…» e Magno *Rime* 27, 22-23 «Ma *come agricoltor*, che 'n verde prato / l'adunca, e sottil falce in giro adopra». ■ CH'AD ALTRO...ASSAI: 'distratto'. ■ STERPE: 'estirpa, svelle le erbacce'; cfr. *Rvf* 53, 75 «…ciò che di lei *sterpi*».
12-14. ■ SVELSE: per il fiore reciso riferito ad Irene cfr. Atanagi canzone *O del tutto vani de gli huomini folli desiri*, 41 «Pur come fior langue da importuna unghia reciso» (*Spilimbergo* 1561, p. 31); per alcuni celebri precedenti: cfr. *TM* I, 113-115 «…*svelse* / *Morte* co la sua man un aureo crine. / Così del mondo *il più bel fiore* scelse»; *Rvf* 323, 33-35 «…et da radice / quella *pianta* felice / subito *svelse*: onde mia vita è trista». ■ TRONCÒ: riferito ad Irene anche in Magno *Rime* 37, 9 «Né fior giamai *tronco* o distrutto» e G. Gradenigo *Rime* 10, 3 «ecco fiero destin ch'a *troncar* viene»; per un illustre precedente cfr. Bembo *Rime* 106, 12 «Morte, che *tronca* lungo aspro tormento». ■ PRATO UMANO: per altre attestazioni cfr. canz. 13, 5 «Tu in questo *prato umano* alma ben nata» e rimandi. Per la vita associata ad un prato il debito lirico è già di *Rvf* 99, 5 «Questa vita terrena è quasi *un prato*» e *Rvf* 338, 10-11 «d'uman legnaggio che senz'ella [Laura] è quasi / *senza fior' prato*…». ■ LEI: si noti l'enfasi conferita dalla pronunciata inarcatura. ■ FIOR: anche l'amico Giacomo Zane – che dedicò a Irene un trittico (*Rime* 177-179) – affrontò il tema floreale congiunto alla morte (*Rime* 179).

165. [c. 80*r*]

Sonetto di *consolatio* nei confronti di un amico del poeta, a cui morì un figlio di tenera età. Il dolore per la sua prematura scomparsa è compensato solo dalla consapevolezza che il bambino si sia liberato definitivamente dei travagli della vita umana e abbia raggiunto una condizione di beatitudine. Soprattutto, come ribadito al v. 10, «morto era or vive», in quanto nella prospettiva cristiana la vera vita coincide solo con quella ultraterrena. Il componimento è costruito attorno ad un'estesa metafora marina dal sapore mortuario: la vita è detta «un mar pieno di turbati venti» perché fonte di continuo pericolo e minaccia (v. 8); la morte è associata ad «un'onda»

che travolge e sommerge l'individuo (v. 10); l'esistenza umana è detta una «dubbia riva» (v. 13) dalla quale si evade, solo morendo, raggiungendo il «porto» del Regno dei Cieli (v. 14). Nel componimento è reiterato il vocabolario della sofferenza: *pianto e lamenti* (v. 1), *tormenti* (v. 4), *duol* (v. 5), *turbati* (v. 8), *duolo* (v. 11). Tuttavia, non manca nemmeno un lessico vitale e positivo che va intensificandosi progressivamente nel corso del testo, quasi ad esprimere l'innescarsi di un certo sollievo: *contenti* (v. 5), *gradita* (v.6), *vita* (v. 7), *vita* (v. 9), *gioia* (v. 12), *pace e conforto* (v. 12), *sicuro* (v. 14).
Infine, da un punto di vista fonico, non si trascurino le iterate allitterazioni: «Fanciul Fe'» (v. 3), «Salita / Senza» (vv. 3-4), «Se 'l tuo Stato» (v. 5), «più Gradita / Sia la Sua Gloria» (vv. 6-7), «Mentr'ei da l'aura di sua Vita scorto / Varcò l'onda Mortal, Morto era, or ViVe» (vv. 9-10). La prima terzina è interessante per la spiccata concentrazione di nessi consonantici in vibrante, suoni aspri che trovano spazio proprio nel luogo testuale dedicato alla descrizione della morte del bambino: «MenTR'ei da l'auRa di sua vita scoRTo / vaRCò l'onda moRTal, moRTo eRa, oR vive / e si Reca anzi il noSTRo duolo a toRTo». Nella stessa partizione si ravvisa una pronunciata antitesi, enfatizzata dalla figura etimologica: «mortal, morto era or vive» (v. 10). L'ordine sintattico degli elementi presenta un andamento dal sapore chiastico, fondato sull'equivoco fonico «era» – «or» e sulla contrapposizione semantica (ma non grammaticale) di «morto» – «vive».
Il sonetto non è databile.

A che tanto versar pianto e lamenti
se nulla contra il ciel può darne aita?
Il bel vostro fanciul fe' a Dio salita
senza provar qua giù lunghi tormenti. 4

Se 'l suo stato la sù tra i più contenti
nol spiace, il duol si tempri e più gradita
sia la sua gloria, a noi, di questa vita
che sembra un mar pien di turbati venti. 8

Mentr'ei da l'aura di sua vita scorto
varcò l'onda mortal, morto era, or vive,
e si reca anzi il nostro duolo a torto. 11

Sia la sua gioia, a noi, pace e conforto,
poi che lasciando queste dubbie rive
preso ha volando al ciel sicuro porto. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC CDC; B (*–ita*) e D (*–ive*) condividono la tonica in *–i*; A (*–enti*), B e C condividono la dentale *–t*; ricca la rima "lamenti": "tormenti" (1, 4).

1-4. ■ A CHE TANTO…: pare sottinteso il verbo 'giovare, servire'. ■ VERSAR…LAMENTI: per il costrutto cfr. ball. 100, 28 «anzi più nel *versar pianto e lamento*» e capit. 130, 37 «Io *piango* e spargo al buio i miei *lamenti*». Per la coppia sostantivale cfr. *Rvf* 132, 5 «S'a mia voglia ardo, onde 'l *pianto e lamento*?». ■ CONTRA IL CIEL: cfr. son. 60, 9 «*Nulla* val *contra il ciel* forza od inganno». ■ CIEL: la volontà divina, irremovibile di fronte a ogni pianto o lamento. ■ FANCIUL: per il termine, in analogo contesto funebre, cfr. anche son. 177, 6 «lo spiritel del *fanciul vostro* uscendo». ■ QUA GIÙ: sulla Terra. ■ LUNGHI TORMENTI: si ammettono due ipotesi: il bambino potrebbe non aver subìto lunghi tormenti perché ha vissuto una vita breve o, in alternativa, si potrebbe riferire ad un'eventuale morte rapida che gli ha permesso di non soffrire a lungo.
5-8. ■ CONTENTI: i beati. ■ IL DUOL SI TEMPRI: la consapevolezza della nuova felice condizione del figlio dovrebbe essere motivo di conforto per il padre. ■ MAR…VENTI: in opposizione alla serenità

celeste Molin dà conto delle inquietudini terrene espresse tramite la consueta metafora della tempesta in mare; per un simile ritratto in Molin cfr. son. 226, 9-10 «…che son contrari i *venti*; / al navigar di questa vita umana».
9-11. ■ AURA DI SUA VITA: simile è l'espressione del son. 157, 13 «tal che *l'aura vital* n'è grave e schiva». ■ ONDA MORTAL: l'onda della morte, che travolge e pone fine alla vita umana; già Bembo descrive la malattia che colse la Morosina come una tempesta mortale: «tal io, mentre fra via l'onde avolgendo / vi percosse repente aspra tempesta» (Bembo *Rime* 111, 9-10). Non sfugga però la continuità tematica tra la tempesta della seconda terzina e l'*onda mortal* della prima terzina. ■ MORTO ERA, OR VIVE: tradizionale, ma efficace nella resa espressiva, riferimento cristiano alla vita celesta come unica vera vita. ■ A TORTO: associato al dolore cfr. ball. 92, 55 «Grave è più, ch'altro il *duol*, ch'uom soffre *a torto*».
12-14. ■ SIA LA SUA GIOIA: analogo andamento rispetto al v. 7 «sia la sua gloria, a noi, di questa vita». ■ RIVE: met. della vita; con uguale significato cfr. Bembo *Rime* 142, 192 «tutte queste limose e torte *rive*». ■ SICURO PORTO: il bambino ha raggiunto il punto di arrivo del suo cammino, «porto sicuro» perché fra le braccia di Dio.

166. [c. 80*v*]

Sonetto in morte del Duca di Ferradina, ovvero Antonio Castriota (… 1522 – Murano 1549), ucciso in duello il 17 febbraio 1549, all'età di 27 anni, in casa del podestà Marco Venier durante una festa in maschera a Murano («tra feste e danze», v. 8). Domenico Venier si fece promotore di un compianto lirico in sua memoria, al quale aderirono Gaspara Stampa, Aretino e Tiepolo (per un approfondimento della scrittura epicedica veneziana per Castriota cfr. BIANCO 2010). Il testo offre una ricercata teatralità. L'ordine quasi narrativo degli eventi (introduzione – presentazione del Duca in termini eroici – il brutale e ignobile assassinio – descrizione della morte e commento conclusivo) si accompagna al dramma di un giovane, elevato quasi ad eroe del proprio tempo, apprezzato in battaglia ma impietosamente ucciso (vv. 8 e 10). La tragedia raggiunge il proprio culmine nell'asciutta sentenza del v. 12, di forte impatto espressivo, laddove l'arrivo della Morte pare valorizzato anche dal ribattuto accentuale di 6ª e 7ª. Il sonetto presenta una rimarchevole concentrazione di difficoltà formali, tra cui: i pronunciati latinismi (vv. 6 e 11); i disseminati suoni consonantici e aspri (in particolare dei nessi *–rx*); le ripetute inarcature (vv. 3-4 e 7-8) e il convergere di anastrofi e iperbati (vv. 9-10). Per concludere, si osservi il non banale profilo rimico del sonetto dal momento che, oltre alla presenza della rima equivoca, le terzine ospitano pure un virtuosistico schema di rime inclusive ed etimologiche.
Il sonetto è databile al 1549.

BIBLIOGRAFIA: BIANCO 2010 (soprattutto le pp. 258-259 per la vicinanza tra il sonetto di Molin e quelli di Domenico Venier).

O ferme cure de l'umana sorte
con che esempio crudel n'avete or mostro,
ch'interromper non può l'ordine vostro
cosa ch'a noi mortal giudizio apporte! 4

Ecco il buon Duca valoroso e forte,
ne le schiere di Marte invitto mostro,
ch'ogni altro abbatte e fatto ospite nostro
tra feste e danze, uom vil lo fere a morte! 8

Non l'ardir suo, non le robuste braccia
dal colpo indegno di schermirlo han forza

ch'ir li conviene al destinato occaso. 11

Ne le tenebre sue Morte l'abbraccia.
Duolsene ogniun, ma così 'l ciel né sforza,
né men grave è 'l dolor che tristo il caso. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE CDE; A (*–orte*), B (*–ostro*) e D (*–orza*) condividono la tonica in *–o*; C (*–aso*) ed E (*–aso*) la tonica in *–a*; A, B e D condividono il perno consonantico *–r*; B ed E la sibilante *–s*; equivoca la rima "mostro": "mostro" (2, 6); inclusive ed etimologiche le rime "braccia": "abbraccia" (9, 12) e "forza": "sforza" (10, 13); inclusiva la rima "occaso": "caso" (11, 14). Si noti che il sonetto condivide tre parole-rima («forte», «morte» e «sorte») con il sonetto *Phebo et Marte in un punto intesi e mesti* di Venier (*Rime* 245), ma non lo schema rimico, così come i rimanti «morte», «sorte» e «caso» si ripropongono anche nel sonetto di Aretino.

1-4. ■ FERME: 'tenaci'. ■ MOSTRO: 'mostrato'. ■ CH'INTERROMPER…APPORTE: a nulla vale l'opinione umana contro l'inevitabilità della sorte e della morte.
5-8. ■ DUCA: Antonio Castriota, oltre alla carriera militare, fu anche autore di alcuni componimenti: il sonetto *Deh, si come voi, Donna, in ogni parte* (*Rime di diversi* 1553, c. 102*r*) e la canzone *Superbo, e ricco fiume* (*Rime di diversi* 1553, cc. 102*v*-103*v*); del sonetto per Angelo di Costanzo *Parmi, ch'udendo il vostro altero canto* (in DI COSTANZO *Poesie* p. 228) e del sonetto *Questa, Franco, mi par gran frenesia* in risposta a Nicolò Franco (inedito e conservato in ms. Vat. Lat. 5642, c. 112*r*). ■ SCHIERE: cfr. son. 147, 6 «fosser le nostre *schiere* armate e nove». ■ MARTE: il riferimento, allusivo della carriera militare del giovane, si ripresenta anche nel sonetto di Stampa per il Duca (Stampa *Rime* 265, 9). Si noti la vicinanza fonica con «Morte», protagonista della seconda terzina. ■ MOSTRO: lat. per 'prodigio, portento'; con uguale accezione nel son. 224, 1. ■ NOSTRO: quindi a Venezia. ■ FESTE E DANZE: allusione all'occasione carnevalesca di Murano dove si compì l'assassinio. Lo sfondo sociale è descritto anche da Gaspara Stampa, testimone dell'accaduto, in Stampa *Rime* 265, 7: «fra donne imbelli, empia mercè d'Amore». ■ UOM VIL: secondo le testimonianze di Ulloa, il Duca sarebbe stato ucciso da un servitore e non direttamente da Giustinian; questa prospettiva legittimerebbe ulteriormente l'accezione dispregiativa proposta di Molin. L'espressione, congiuntamente al medesimo soggetto, trova riscontro anche nella testimonianza di Venier *Rime* 245, 12-13: «Fra *danze* [= Molin, v. 8], in età verde, *huom vil* et basso / t'ancide!» e di Stampa *Rime* 265, 8 «cader per *mani servili, indegne et adre*?». ■ LO FERE A MORTE: 'lo ferisce a morte'; per l'espressione cfr. son. 39, 2 «tanti tuoi strali per *ferirmi a morte*».
9-11. ■ NON L'ARDIR SUO, NON LE ROBUSTE BRACCIA: la doppia negazione, in punta dei due emistichi del verso, valorizza l'enfasi drammatica del passo. ■ COLPO: per la vicinanza di termini cfr. son. 17, 5-6 «ma non avranno i *colpi* de' martiri / *forza*…». ■ INDEGNO: coerente con l'«uom vil» (v. 8) ■ SCHERMIRLO: 'proteggerlo'; per l'uso in Molin cfr. son. 149, 7 «e *schermir* con le *forze* e con l'ingegno». ■ OCCASO: *lat.* per 'tramonto, morte'; in Molin cfr. son. 79, 5 «Fugge il bel sempre e s'al suo *occaso* volta».
12-14. ■ DUOLSENE: cfr. Venier *Rime* 140, 12-13 «*Duolsi* del *caso* [= v. 13] strano afflitta et lassa / Venetia tutta». ■ TENEBRE: anticipate quasi dall'*occaso* del v. 11. In riferimento alla Morte cfr. già *Rvf* 363, 1-2 «*Morte* à spento quel sol… / e 'n *tenebre* son gli occhi interi e saldi» e rimandi. ■ CIELO: la volontà divina. ■ TRISTO: anche 'malvagio, cattivo'. ■ CASO: ciò che è capitato; in questo caso il dolore è dovuto sia al lutto in sé che all'orrore delle circostanze che hanno indotto la morte.

167. [c. 80*v*]

Primo sonetto di un dittico in morte del musico Ippolito Tromboncino (… – Venezia 1565/1569 circa), figlio del celebre compositore Bartolomeo (Verona 1470 – Venezia *post* 1535). Il testo si snoda attorno all'associazione tra il defunto ed Orfeo – non a caso menzionato in posizione speculare e isometrica rispetto al nome di Ippolito (ai vv. 9 e 12).
Il testo è perfettamente bipartito: i vv. 1-6 sono dedicati al dolore per la scomparsa prematura del destinatario; mentre i vv. 7-14 ospitano invece un'invettiva contro la Morte, colpevole di aver commesso un errore. L'ultima terzina è all'insegna della perdita, espressa attraverso un insistito elenco di privazioni come: «n'è tolta» (v. 13) ed «e sordo e muto» (v. 14). L'incisività

espressiva dell'ultima partizione è enfatizzata anche dall'intensificarsi di frasi brevi, che risuonano come amare sentenze di morte e dolorose prese di consapevolezza del peso della mancanza. Da un punto di vista stilistico merita una nota la marcata inarcatura interstrofica, con predicazione posposta in allitterazione, dei vv. 9-12: «Tu, quel / .../ togliesti». La durezza dell'affermazione si esplica nel suo strozzarsi sintattico, giacché la campata della sintassi della prima terzina si esaurisce bruscamente nel lapidario *togliesti* in *rejet.* Alla gravità conclusiva del testo concorre anche la dittologia con doppia congiunzione la quale, in clausola ed *explicit* di sonetto, comporta un effetto di solenne rallentamento. Ad Ippolito Tromboncino, Molin dedica anche il son. 236. Per un'analisi delle strategie stilistico-espressive del sonetto cfr. cap. V. 4. 2 *Dire la Morte,* pp. 235-236.
Il sonetto è databile tra il 1565-1569 circa.

Sì mi confuse il duol, subito e grave,
de la percossa tua morte acerba,
e così intenso il cor dentro lo serba
che 'n volerlo sfogar forza non have. 4

Pur, come quel cui 'l mal più sempre aggrave,
ch'al fin, qual meglio può, lo disacerba,
gemendo gridò: «Ahi Morte empia e superba,
come adempisti mai voglie sì prave? 8

Tu, quel ch'un novo Orfeo sembrava in terra
col dolce canto in lui dal ciel piovuto
e per natia bontà pien d'alto merto, 11

togliesti. Il nostro Hippolito è sotterra.
Sua cara compagnia n'è tolta, e certo
per noi dirsi può 'l mondo e sordo e muto». 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE CED. Particolarmente elaborato il trattamento delle rime, delle quali tre sono consonantiche: in assonanza A (*–ave*) e C (*–erra*), invertite le vocali in B (*–erba*). Comune perno consonantico in *–r* per B (*–erba*), C (*–erra*), E (*–erto*); derivative le rime "grave": "aggrave" (1, 5), "acerba": "disacerba" (2, 6) e "terra": "sotterra" (9, 12). Per la sequenza "acerba": "superba": "disacerba" si veda *Rvf* 190 (4, 5, 8).

1-4. ■ SUBITO: con valore aggettivale, quindi 'improvviso'. ■ DUOL...GRAVE: per la *iunctura* tipica cfr. son. 18, 3 «...e al *duol grave*, ch'io sento»; son. 20, 12 «certo è ben *grave il duol*...»; son. 184, 1 «*Grave duol* Signor mio l'alma riprende»; Bembo *Rime* 145, 9 «*grave duol* certo...» (in morte di Andrea Navagero) e 106, 5 «d'alma, cui *grave duol*...». ■ MORTE ACERBA: 'prematura'; il riferimento potrebbe essere inteso o come un indizio anagrafico oppure in termini assoluti per rimarcare il dolore per la sua scomparsa. Nell'espressione è riconoscibile una matrice classica (Virgilio *Aen.* VI 429 «...et funere mersit acerbo»), ma è poi molto comune nella lirica italiana a partire dalla mediazione di Petrarca: *Rvf* 280, 13 «...tua *morte acerba*» e 323, 10 «...*acerba morte*»; Bembo *Rime* 148, 2 «Oh *morte acerba*...» e Della Casa *Rime* 76, 3 «*acerba Morte*...». ■ SFOGAR: il *topos* riferito al cuore è già nel sonetto dantesco *VN* XXIV, 8 «che *sfogasser lo cor*, piangendo lei»; *Inf.* XXXIII 113 «sì ch'io *sfoghi* 'l duol che 'l *cor* m'impregna»; *Rvf* 92, 8 «...a *disfogare* il *cuore*». Si noti la catena fonica: «sFogaR FoRze», che avvicina un verso altrimenti scisso da una cesura interna molto forte. ■ FORZA...HAVE: il soggetto è il cuore del v. 3.
5-8. ■ AGGRAVE: 'appesantire'. ■ DISACERBA: 'tempra gli affanni'; ineludibile il precedente di *Rvf* 23, 4 «...il duol si *disacerba*» e 190, 8 «...l'affanno *disacerba*». ■ AHI MORTE: per un'invettiva simile cfr. *Rvf* 326. ■ EMPIA: in Molin spesso in dittologia, infatti cfr. son. 43, 4 «...*empia* e fallace»; son. 68, 10 «...*empia* e lieta»; inoltre cfr. Stampa *Rime* 266, 12-13 «A voi de' *morte*, che tutt'apre e scioglie, / non esser

come agli altri *empia* ed amara». ■ SUPERBA: «cioè fera et disdegnosa» (Dante *Conv.* III, IX 4). Riferito alla Morte anche in *Rvf* 270, 69 «ma poi che *Morte* è stata sì *superba*» e *TF* I, 5 «…orribile e *superba*».
9-11. ■ TU: la Morte. ■ ORFEO: per il mitico fondatore della poesia cfr. Ovidio, *Met.* X 1-85 e XI 1-66; *Rvf* 187, 9-14; *TC* IV, 12-15 e 93. Per un recupero del mito orfico da parte di Molin cfr. anche son. 251, 1-2 «Sì potess'io con novi privilegi / Curtio cantar, come già fece *Orfeo*». Riferito al poeta Antonio Gallo si esprime in termini simili B. Tasso in *Amori* V 34, 1-4 «Gallo, cui Febo alti concetti inspira, / *che* quasi *novo Orfeo col canto* inenti / e mansueti fai tigri e serpenti, / e qual belva più sia crudele e dira». ■ DOLCE CANTO: tradizionale riferimento al canto di Orfeo; per il costrutto cfr. *Rvf* 312, 8 e Stampa *Rime* 117, 12. ■ NATIA BONTÀ: in quanto Bartolomeo Tromboncino, padre di Ippolito, era a sua volta un musicista.
12-14. ■ TOGLIESTI: associato alla *privatio mortis* anche in Bembo *Rime* 62, 8 «Il signor, che piangete e *morte ha tolto*» e Cappello *Rime* 8, 73-74 «Se non me lo *togliea* l'empia tua mano / Morte…». Si noti la figura etimologica *togliesti* (v. 12) – *tolta* (v. 13). ■ HIPPOLITO: Ippolito Tromboncino. Nel son. 168, 1 «*Hippolito mio*». ■ SOTTERRA: cfr. son. 169, 6 «…maggior ben chiudi *sotterra*»; Bembo *Rime* 1, 8 «…spento o *sotterra*»; Della Casa *Rime* 45, 31 «…sen giò *sotterra*». La sentenza, asciutta e lapidaria, ricorda molto quelle di Nicolò Amanio per la morte del figlio Ippolito nella canzone *Queste saranno ben lagrime; questi,* 29 «il *mio Ippolito* è morto» e 71 «lagrime amare, il mio Hippolito è morto» (in *Rime di diversi* 1545, pp. 40-42). ■ PER NOI: per quanto il ricorso al plurale sia consueto nella retorica funebre, non esclude un riferimento alla *koiné* culturale del circolo di campo Santa Maria Formosa, presso la quale Ippolito esercitava la sua professione musicale (già «nostro Hippolito», v. 9). ■ MONDO…MUTO: quindi 'mutilo' per la scomparsa del defunto. È evidente il recupero petrarchesco di *Rvf* 325, 89 «chiaro mostrando *al mondo sordo e cieco* (: seco)». Forse è valida anche una memoria del componimento latino di Poliziano in morte di Lorenzo il Magnifico *Quis dabit capiti meo aquam*, 19-20 «nunc *muta* omnia / nunc *sorda* omnia», testo messo in musica da Heinrich Isaac nel 1492.

168. [c. 81*r*]

Secondo sonetto del dittico epicedico per Ippolito Tromboncino. Come nel precedente, anche nel son. 168 il musico è associato ad Orfeo (qui alluso al v. 5). Nel son. 167, Molin aveva ricordato le qualità dell'amico in vita, mentre nel 168 la sua attenzione si concentra prevalentemente sull'aldilà, dal profilo classicheggiante (vv. 1-3) e poi cristiano (vv. 7-11). Rispetto al mito orfico, nel componimento in questione la situazione è rovesciata giacché Orfeo, al contrario di Ippolito, è stato capace di vincere la morte con la forza del proprio canto, motivo per cui il poeta esorta l'amico compositore a fare altrettanto così che possa scendere a patti con essa. Non sfugga il movimento oppositivo intrinseco alla prima partizione del testo: alla catabasi infernale di matrice classica (vv. 1-6) segue l'ascesa nel regno divino di memoria cristiana (vv. 7-11). A livello formale i sonetti 167 e 168 non condividono lo stesso schema metrico né alcun rimante, ma si avvertono recuperi lessicali come *duol* (son. 167, 1) / *duolsi* (son. 168, 10), e *canto* (son. 167, 10) / *cantar* (son. 168, 12). La Morte ha sempre una connotazione negativa espressa in dittologia in punta di verso: «empia e superba» (son. 167, 7) e «iniqua e fera» (son. 168, 14). Parimenti, entrambi i testi si concludono con una coppia aggettivale in clausola. Infine l'uso dell'interrogativa introdotto nel sonetto precedente (son. 167, 7-8), è reimpiegato nel son. 168 dove diventa il modulo sintattico dominante del secondo componimento. Infatti, il sonetto si articola come una sequenza compulsiva di domande, condensate soprattutto nella prima quartina, che si snodano con continue infrazioni del patto metrico sintattico.

Il sonetto è databile tra il 1565 e il 1569 circa.

Dimmi, Hippolito mio, dove n'andasti
quinci partendo? A i lieti campi? Al regno
di Pluto? E, s'ei t'udì, perché ritegno
ti fe' se di tornar pur lo pregasti?   4

Ben pari a quel cantor qui ti mostrasti,
ch'ivi ebbe in grazia il suo bramato pegno.
O, se pur volto al ciel che ti fe' degno
di sé là, ov'ir dovei, dritto volasti, 8

perch'indi almen de' tuoi l'amica schiera
non movi in segno a consolar talora
che duolsi e chiama te matino e sera? 11

Deh, se qui del cantar la norma vera
mostrasti, tu dal ciel l'infondi ancora,
e 'n ciò Morte si vinca iniqua e fera. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC CDC; consonantiche le rime delle quartine A (*–asti*) e B (*–egno*); vocaliche quelle delle terzine C (*–era*) e D (*–ora*), fra loro in consonanza; B condivide la tonica con C.

1-4. La quartina ospita una serie di interrogative che il poeta rivolge al defunto, tutte con riferimenti mitologici di stampo orfico. ■ HIPPOLITO MIO: il musico Ippolito Tromboncino; è tradizionale l'accostamento al nome del defunto di un possessivo affettivo (sul modello di *Rvf* 113, 1 e 287, 1). ■ DOVE: si riconosce il motivo classico dell'*ubi sunt?,* centrale anche in *Rvf* 299. ■ ANDASTI: il sonetto è costruito su continui riferimenti al movimento: «partendo» (v. 2), «tornar» (v. 4), «volto al ciel» (v. 7), «dritto volasti» (v. 8), «movi» (v. 10). ■ PARTENDO: con lo stesso significato mortuario anche nel son. 191, 2 «Ben di salir *al ciel* [= v. 7] *partendo* ho speme». ■ LIETI CAMPI: memoria dei Campi Elisi (come probabilmente in son. 177, 14). ■ PLUTO: Plutone, il Dio degli Inferi; per la presenza in Molin cfr. son. 194, 8 «tremar *Pluton* ne la tartarea tomba»; per una precedente attestazione cfr. *TC* I, 153. ■ E SE…PREGASTI: il poeta immagina che il defunto abbia cercato, invano, di convincere il dio degli inferi a riportarlo in vita. ■ T'UDÌ: da ricondurre all'auspicato canto alluso nell'ultima terzina e, più in generale, alle qualità poetiche sottolineate ai vv. 5 e 12.
5-8. ■ QUEL CANTOR: Orfeo; il verso è da porre in relazione con il v. 12 «Deh, se *qui* del *cantar* la norma vera», per l'isometria e vicinanza etimologica tra *cantor* – *cantar*, con *ictus* sempre in sesta sede, e per l'avverbio *qui* (vv. 5 e 12) sempre tonico. ■ BRAMATO PEGNO: nel caso di Orfeo, Euridice. ■ IVI: nel regno di Pluto. ■ O…SERA: si fornisce una perifrasi per sciogliere l'oscurità semantica: 'O, sebbene tu teso al Cielo che ti fece degno di sé volasti senza ostacoli là, dove dovevi andare, perché da lì almeno non muovi un passo per consolare i tuoi amici che soffrono e ti chiamano mattino e sera?'. ■ VOLTO: si noti la serie allitterante «VOLTo /…VOLasTi»; per quanto con significato differente, non si esclude una consapevole scelta lessicale evocativa del mito di Orfeo, che commise l'errore di *voltarsi.* ■ DOVEI: forma verbale rara e sincopata, rifatta forse per analogia su 'dovea'; l'uso si giustifica per ragioni ordine metrico. Segnalo però un riscontro in Tasso *Rinaldo* VII 11, 1-2 «Ecco, o figlio, ti fo gli estremi offici, / ch'a me *dovei tu* far più *drittamente*!».
9-11. ■ INDI: dal Cielo. ■ AMICA SCHIERA: da ricondurre alla *koiné* culturale del circolo di campo Santa Maria Formosa, presso la quale Ippolito esercitava la sua professione musicale; per l'espressione in clausola cfr. *Rvf* 139, 2 «…o dolce *schiera amica*». ■ MATINO E SERA: 'ogni momento del giorno', quindi 'sempre'. Per il sintagma: cfr. son. 6, 11 «…che le fa *giorno e sera*»; ma già *Rvf* 50, 72 «dal *matino* a la *sera*» e 237, 14 «…*matino et sera*», Bembo *Rime* 122, 12 «…*matino et sera*».
12-14. ■ QUI: sulla Terra. ■ NORMA VERA: di Ippolito Tromboncino, in realtà, non ci è nota l'attività di teorico musicale, pertanto è possibile che Molin alluda alla sua eccellente capacità di eseguire brani strumentali in rispetto di quanto prescritto dalle teorie musicali. Si ricordi che Molin coltivò un certo interesse per la trattatistica musicale e fu dedicatario della *Breve introduzione* di Del Lago). Segnalo il simile uso in Muzio *Arte poetica* I 25 «quest'è del poetar *la vera norma*». ■ L'INFONDI ANCORA: imperativo proclitico. ■ MORTE…VINCA: la speranza del poeta è che Ippolito possa replicare l'impresa di Orfeo, il quale è stato capace con il suo canto di sconfiggere la morte e scendere a patti con essa. ■ INIQUA E FERA: attributi topici della Morte. È *iniqua* in quanto colpisce senza criterio e *fera* perché spietata nel suo procedere; in riferimento alla Morte cfr. *TM* I, 37-38 «io son colei che sì importuna e *fera* / chiamata son da voi…» e *TM* I, 58 «tal si fe' quella *fera*…».

169. [c. 81*r*]

Sonetto in morte della donna amata, di ignota identificazione. Il componimento è connotato dal connubio tra un lessico del lutto e continui riferimenti alla sacralizzazione di lei. La sua tomba diventa un luogo di culto (è infatti detta *sacra* e *beata*, v. 1), i resti della donna sono pari a «reliquie sante» (v. 11), che l'innamorato dice di adorare (v. 11) e di fronte alle quali si inchina *devoto* (v. 10). Il motivo del *sepulcrum amantis*, in filigrana, vanta una reminiscenza soprattutto petrarchesca (*TE* 142, *Rvf* 276 e 300), ma costituisce un *topos* ricorrente anche nella poesia funebre di amici come Giacomo Zane (*Rime* 25), Celio Magno (per esempio *Rime* 36, 38 e 132) e Bernardo Tasso, autore di un celebre sonetto in morte della moglie e in dialogo con la tomba di lei (cfr. *Amori* V 136, di cui andranno ricordati soprattutto i vv. 9-11: «dunque urna oscura e freddo sasso serra / tutti i diletti miei, tutto il mio bene, / perché di pianto e non mai d'altro abonde»).
Nel son. 169 la morte, mai menzionata esplicitamente, è intesa come soffocamento e oppressione, prospettiva coerente con il fulcro tematico del componimento, il loculo di lei.
Il sonetto non è databile.

Sacra tomba beata, se pur lice
beata dir chi l'altrui doglie serra,
ma pur beata in ciò ch'in poca terra
serbi in te donna già tanto felice; 4

misera ben per noi tomba infelice,
che 'l nostro maggior ben chiudi sotterra,
e per me più, cui più gran duol fa guerra
e sì gravi sospir dal petto elice; 8

pur come albergo suo, devoto amante,
t'inchino e piango me ch'in doglia tale
vivo e adoro le reliquie sante. 11

Sì gir potess'io a starle sempre avante
e qui lasciar col suo l'incarco frale
per più non trar dal cor lagrime tante! 14

Sonetto in 4 rime con lo stesso schema del precedente ABBA ABBA CDC CDC; in assonanza C (*–ante*) e D (*–ale*); inclusive le rime "lice": "felice": "elice" (1, 4, 8); derivativa le rime "felice": "infelice" (4, 5) e "terra": "sotterra" (3, 6), per uguale sequenza "lice": "elice": "felice" cfr. DELLA CASA *Rime* 82 (4, 5, 8); per la sequenza "terra": "serra": "guerra" innumerevoli le attestazioni in *Rvf* 36 (3, 6, 7) e rimandi.

1-4. ■ SACRA TOMBA BEATA: si noti la triplice ripetizione dell'aggettivo *beata* (vv. 1, 2 e 3). Attacco simile a Stampa *Rime* 138, 1 «*Sacro* fiume *beato*…». Per la *repetitio* ravvicinata di *beata* è forse accostabile il precedente di *Inf.* VII, 94-96 «ma ella s'è *beata* e ciò non ode / con l'altre prime creature lieta / volve sua spera e *beata* si gode». Per il concetto della tomba che trae giovamento dalla salma che ospita è valida invece una reminiscenza petrarchesca: cfr. *TE*, 142 «*Felice* [= v. 4] sasso che 'l bel viso *serra*!»; *Rvf* 276, 10-11 «et tu che *copri* et guardi et ài or teco, / *felice terra*, quel bel viso humano» e 300, 1-2 «Quanta invidia io ti porto, avara terra / ch'*abbracci* quella cui veder m'è tolto». ■ ALTRUI DOGLIE: la tomba è motivo di dolore per il poeta. ■ POCA TERRA: 'piccolo sepolcro'; per immagini simili: cfr. *Rvf* 326, 4 «…et chiuso in *poca* fossa»; 331, 47 «…et *poca terra* il mio ben preme»; con altro significato *Rvf* 366, 121 «che se *poca* mortal *terra* caduca».
5-8. ■ MISERA: versi di invettiva contro il tumulo, colpevole di ospitare le spoglie dell'amata, sono diffusi nella lirica di argomento funebre e si ritrovano per esempio anche in Magno *Rime* 36, 3-4. ■ MAGGIOR BEN: la donna amata; su tutti vale la memoria di *Rvf* 127, 16 «m'à dilungato dal *maggior* mio

bene». ■ GRAN DUOL: per l'uso del sintagma cfr. son. 33, 11 «belva che mugghia, io sfogo il mio *gran duolo*»; *Rvf* 46, 6 «ché *gran duol*…»; Bembo *Rime* 44, 1 «Lasso, ch'i' piango e 'l mio *gran duol*…»; in contesto diverso già in *Inf.* IV, 43 «*Gran duol* mi prese al cor [= *petto* v. 8]…». ■ DAL PETTO ELICE: 'trarre fuori dal cuore', latinismo da *elicĕre*. Per l'espressione cfr. *Rvf* 321, 4 «et parole et *sospiri* ancho ne *elice*?»; Della Casa *Rime* 82, 5-6 «Lo mio cor, ond'ognor più caldi *elice* / *sospir*…». In contesto diverso, Molin impiega il verbo anche nel son. 203, 7-8 «lo qual mancando poi tanto n'*elice* / frutto più rio…».
9-11. ■ ALBERGO: riferito al sepolcro; con lo stesso significato cfr. son. 233, 10-11 «Venier, tu cui di me tanto amor strinse, / scolpir farai sovra il mio *albergo* estremo». ■ PIANGO ME: il tema del pianto anticipa le «lagrime tante» (v. 14) con le quali si conclude il sonetto.
12-14. ■ AVANTE: 'davanti', quindi 'vicino'. ■ QUI: vicino alla tomba di lei. ■ INCARCO: 'corpo'; cfr. *Purg.* XXXI, 19 «sì scoppia'io sottomesso grave *carco*»; *Rvf* 28, 2-3 «che di nostra humanitade / vestita vai, non come l'altre *carca*» e 32, 6-7 «…ché 'l duro et greve / terreno *incarco* come fresca neve [= *frale,* v. 13]»; Bembo *Rime* 8, 4 «terreno *incarco*…». ■ FRALE: 'fragile', per definizione il corpo materiale è fragile perché caduco. L'espressione, proposta anche da Petrarca (*Rvf* 351, 12), conosce un'ampia attestazione nella lirica coeva e in Molin, per il quale cfr. son. 171, 12 «…*fral* manto»; per lo stesso significato cfr. sest. 198, 31 «Non mi duol già lasciar sì *frale* vita». ■ LAGRIME TANTE: da ricondurre ai «gravi sospir» (v. 8). In filigrana pare possibile scorgere *Rvf* 201, 14 «che de li occhi mi *trahe lagrime tante*»; poi riproposto anche da Stampa *Rime* 296, 3 «di quel, per cui versò *lagrime tante*». Si tenga conto che il modulo «trarre lagrime» è ampiamente diffuso nel canzoniere petrarchesco (*Rvf* 230, 5; 155, 13-14; 242, 4; 332, 40).

170. [c. 81*v*]

Primo di una serie di sonetti di *consolatio* per la morte della figlia di un amico (per alcune considerazioni intorno a possibili identificazioni si rimanda a cap. V.4.3 *I destinatari*, pp. 244-245). Nel primo componimento, l'autore esorta il dedicatario a reagire al lutto componendo poesie che immortalino l'eccezionalità della figlia. Alla lode della giovane (vv. 1-2 e 8) segue l'encomio per il talento letterario dell'amico (vv. 9-11 e 14).
Il sonetto non è databile.

Padre già di sì rara e nobil figlia,
quanto creasse mai l'alma natura,
poi ch'a mezzo il suo dì Morte l'oscura,
e voi d'alto dolor turba e scompiglia, 4

temprate l'alma alzando al ciel le ciglia
là 'v'ella or vive, e di ritrarla cura
prendete al mondo, e a l'età futura,
bella e qual fu di rara meraviglia. 8

Questo a voi più ch'a ciascun altro lice,
padre a lei, sì famoso al secol nostro
e di Febo cantor sacro e felice! 11

Sì presso agli altri fia 'l paterno inchiostro
prova del ver che suona intorno e dice
che degna erede fu del valor vostro. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusive le rime "oscura": "cura" (3, 6) e "lice": "felice" (9, 11). Per la sequenza "figlia": "ciglia" cfr. *Rvf* 44 (3, 7); per la sequenza "ciglia": meraviglia" *Rvf* 160 (1, 5), 200 (9, 12), 325 (49, 53).

1-4. ■ PADRE: con predicazione posposta al v. 5; il riferimento si ripropone anche ai vv. 10 («*padre*») e 12 («*paterno*»). In posizione di attacco, ma con diverso significato, anche nel son. 185, 1 «*Padre* del ciel, se pur da te sbandita» e son. 213, 1 «*Padre* famoso…». ■ RARA: da ricondurre al v. 8 «bella e qual fu di *rara* meraviglia», sempre riferito alla giovane. ■ CH'A MEZZO IL SUO DÍ: 'nel mezzo del suo giorno', quindi nel fiore degli anni. ■ OSCURA: la scelta verbale si contrappore alla luminosità della vita (metaforicamente espressa dal «dì» del v. 3).
5-8. ■ TEMPRATE L'ALMA: 'fatevi forza' (in opposizione al turbamento espresso in punta del v. 4); per l'espressione cfr. anche son. 155, 14. ■ LE CIGLIA: sineddoche per 'gli occhi' e quindi 'lo sguardo'; per il termine in punta di verso cfr. son. 234, 8. ■ RITRARLA: Molin invita l'amico a offrire un ritratto poetico della giovane, rivolgendosi ai propri contemporanei e ai posteri.
9-11. ■ A CIASCUN ALTRO: il compito di comporre testi in memoria di lei compete al dedicatario di Molin sia in merito all'esserle stato padre sia a fronte della sua qualità lirica. ■ SECOL NOSTRO: per l'uso del sintagma in Molin si veda anche il son. 224, 4; ma è già un'espressione di *Rvf* 251, 11 «…e 'l *secol nostro* honora» e 344, 5 «…del *secol nostro* honore». ■ FEBO: Apollo, dio della poesia.
12-14. ■ PRESSO AGLI ALTRI: l'espressione lascia intendere che altri poeti si siano dedicati al medesimo soggetto. ■ PATERNO INCHIOSTRO: consueta sineddoche per la produzione poetica dell'amico; la figura retorica è impiegata da Molin anche nel son. 204, 8 «…purgato *inchiostro*» e nel son. 224, 5 «Scriva qual suol aver più degno *inchiostro*».

171. [c. 81*v*]

Secondo sonetto del trittico dedicato ad un padre in morte della figlia. Il testo, in perfetta continuità con il precedente, prosegue l'esortazione all'amico affinché componga poesie in memoria della ragazza. Il sonetto, dunque, vede il proprio fulcro tematico nella forza memoriale e consolatrice della poesia del destinatario, evocata ripetutamente attraverso tradizionali metafore sonore: *suon* (v. 1), *tromba* (v. 1), *sent'io* (v. 2), *tuon* (v. 4), *rimbomba* (v. 4), *bel dir* (v. 6), *grido* (v. 8), *cantate* (v. 9). Nella prima quartina, la Morte è detta 'sconfitta' dalla capacità eternatrice della poesia, mezzo attraverso cui la giovane, venuta a mancare, ha modo quasi di rinascere al pari di una fenice. L'associazione ornitologica è anticipata dall'identificazione tra la defunta e una colomba, che ne suggerisce metaforicamente la purezza (vv. 7-8).
Il sonetto non è databile.

Che chiaro suon, che glorïosa tromba
sent'io se Febo a poetar vi desta,
come veggio restar confusa e mesta
Morte, anzi oppressa al tuon ch'indi rimbomba! 4

Tal sorger fa da la funerea tomba
donna un bel dir, che d'alto onor la vesta,
qual suol dal nido suo, leggera e presta,
per grido alzarsi al ciel pura colomba. 8

Però cantate lei ch'amaste tanto,
figlia sì rara, e ricovrate l'opra
sparsa da Morte in far chiaro il suo vanto, 11

ché da la polve ancor del suo fral manto
nova fenice a noi fia che si scopra
al caldo affetto del paterno pianto. 14

Sonetto su 4 rime, tutte consonantiche, di schema ABBA ABBA CDC CDC; in assonanza A (*–omba*) con D (*–opra*); paronomastica la rima "tromba": "tomba" (1, 5); inclusiva la rima "opra": "scopra" (10, 13). Per identica sequenza "colomba": "tromba": "tomba": "rimbomba" cfr. son. 194 (1, 4, 5, 8); *Rvf* 187 (1, 3, 5, 7) e B. TASSO *Amori* I 62 (1, 4, 5, 8).

1-4. ■ CHIARO SUON: da notare la sinestesia; 'limpido' perché si fa sentire nitidamente. L'immagine metaforica è impiegata anche da B. Tasso in *Amori* V 57, 4 «il suo bel nome in *suon* soave e *chiaro*»; ma conosce precedenti già in *Rvf* 119, 109 «…*chiara voce* manifesto». Non sfugga inoltre la connessione, per contrasto, tra la luminosità in apertura del son. 171 e l'oscurità del componimento precedente: «poi ch'a mezzo il suo *dì Morte l'oscura*» (son. 170, 3). ■ CHE GLORIOSA TROMBA: si noti la *replicatio* in simmetrica con il primo emistichio del verso. ■ CONFUSA E MESTA: per la coppia aggettivale cfr. Stampa *Rime* 271, 7 «…*confusa et mesta*». ■ INDI: ovvero dalla poesia. ■ TUON: riferito all'impetuosa potenza della poesia, anticipata dal riferimento della *tromba* (v. 1).
5-8. ■ DONNA: la figlia (si noti la sequenza allitterante del v. 6 «Donna un bel Dir, che D'alto»). ■ UN BEL DIR: soggetto. ■ ALTO: 'grande, importante'. ■ NIDO: anticipa il riferimento metaforico alla donna-colomba. ■ LEGGERA E PRESTA: 'leggiadra e rapida'; per la coppia aggettivale cfr. canz. 87, 52 «l'onda sua corre al mar *leggera e presta*»; B. Tasso *Amori* III 66, 42 «con la man di pietà *leggera e presta*» e V 125, 5 «perché scampi sì *presta* e sì *leggera*». ■ PURA COLOMBA: emblema della purezza e castità; probabili le memorie di *Rvf* 187, 5 «Ma questa *pura* et candida *colomba*»; *TC* III, 89-90 «*pura* assai più che candida *colomba*»; B. Tasso *Amori* I 62, 1 «Questa mia *pura* e candida *colomba*».
9-11. ■ FIGLIA SÌ RARA: anche in son. 170, 1 «Padre già di sì *rara* e nobil *figlia*». ■ IN FAR CHIARO: 'rendere celebre'.
12-14. ■ POLVE: in accordo con la concezione biblica dell'uomo (*Gn* 3, 19 «*pulvis* et in *pulverem* reverteris»); ma non si esclude una memoria da Orazio, *Carm.* IV 7, 16 «*pulvis* et ubra sumus». Entrambi i riferimenti, alquanto tradizionali, vedono una verosimile mediazione di *Rvf* 294, 12 «veramente siam noi *polvere* et ombra». Inoltre *polvere* è detto il cadavere di Laura in *Rvf* 292, 8 «poca *polvere* son…» e *TM* I, 2 «poca terra…». ■ FRAL MANTO: 'corpo fragile'; cfr. son. 169, 13 «e qui lasciar col suo l'incarco *frale*». Il corpo associato ad un «manto», perfettamente spiegabile per la similitudine animalesca-ornitologica della terzina, si attesta già in *Rvf* 313, 8 «…nel suo bel *manto*». Si segnala che il termine, associato a «frale», compare anche in Della Casa *Rime* 50, 9 «Quando in questo caduco *manto* e *frale*». ■ NOVA: perché rinata. ■ FENICE: mitico uccello con la capacità di rinascere dalle sue stesse ceneri (da ricondurre alla *polve* del v. 12). La giovane, prima associata alla colomba (v. 8), è ora identificata in una fenice per la comune possibilità di rinascere per il tramite della gloria poetica. Molin si serve del sintagma «nova fenice» anche nel son. 4, 5 «*Nova Fenice* poi m'accendo al Sole». ■ PATERNO PIANTO: da ricondurre a son. 170, 12 «…*paterno* inchiostro». Si noti la simmetria sintattica nell'andamento del verso: «al caldo affetto del paterno pianto» (aggettivo + sostantivo + aggettivo + sostantivo).

172. [c. 82*r*]

Ultimo sonetto della triade dedicata al dolore di un padre per la scomparsa della figlia. A conclusione del trittico, il poeta si rivolge non più all'amico, bensì all'anima della defunta, supplicata da Molin di consolare il padre, smorzandone il dolore e intercedendo con Dio. Il componimento presenta una modulazione sintattica simile al son. 170: al vocativo in apertura di testo segue la predicazione del soggetto, posposta al v. 5. Infine, i vv. 1-11 costituiscono un solo periodo sintattico che ha l'effetto di isolare l'ultima terzina, destinata ad ospitare l'auspicio conclusivo del poeta.
Il sonetto non è databile.

Alma, che sei nel ciel bella e gradita
(come fosti qua giù leggiadra e cara)
da quel lume sovran ch'or' ti rischiara
e fa per grazia al tuo splendore unita, 4

mira il buon padre tuo, che 'l mondo addita

per la virtù che dal suo dir s'impara,
lo qual piangendo la tua morte amara
procura al nome tuo perpetua vita, 8

e lui consola e di quel ben lo inspira
con l'esser di là su che Dio dispensa
e sol s'infonde e non per arte insegna, 11

ch'al pensar poi di quella gioia immensa
s'acqueti e là, dove a trovarsi aspira,
più pronto il dì del suo partir sen' vegna. 14

Sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE DCE; in assonanza A (*–ita*) e C (*–ira*) e D (*–ensa*) e E (*–egna*); in consonanza B (*–ara*) e C (*–ira*); ricche le rime "gradita": "addita" (1, 5) e "inspira": "aspira" (9, 13); paronomastica la rima "cara": "rischiara" (2, 3).

1-4. ■ ALMA: per *incipit* simile cfr. *Rvf* 282, 1 «*Alma* felice…»; 305, 1 «*Anima* bella…»; 352, 1 «*Spirto* felice…»; Bembo *Rime* 142, 1 «*Alma* cortese…»; Stampa *Rime* 247, 1 «*Alma* reina, eterno e vivo sole»; Stampa *Rime* 299, 1 «*Alma* celeste et pura»; Stampa *Rime* 300, 1 «*Alma* onorata e saggia…» ■ GRADITA: in simile coppia aggettivale anche in B. Tasso *Amori* V 25, 4 «…*cara* [= v. 2] e *gradita*»; V 49, 2 «…*cara* e *gradita*»; V 71, 2 «…già *gradita e bella*»; V 148, 9 «Tu su nel Ciel a Dio c*ara e gradita*». ■ LEGGIADRA: cfr. son. 8, 11 «…*leggiadra* e *bella* [= v. 1]»; B. Tasso *Amori* II 130, 2 «…*leggiadra e bella*». ■ LUME SOVRAN: 'lo splendore del regno dei cieli' già in son. 162, 9-10 «Fornito hai 'l corso destinato, or miri / *luce sovrana*…». ■ RISCHIARA: si deve ammettere un'ambiguità semantica tra il significato di 'illuminare con la luce di Dio' e 'rendere illustre'. ■ SPLENDORE: si noti la ripetizione in posizione ravvicinata di *lume* - *rischiara* (v. 3) e *splendore* (v. 4); segnalo che il termine, riferito al lutto di Sperone per la figlia, si attesta anche in Venier *Rime* 195, 4 «più *splendor* desse, od ella a lui, non sassi».
5-8. ■ BUON PADRE TUO: menzionato anche in son. 170, 1 «*Padre* già…» e rimandi. ■ TUO: si noti l'intensa ripetizione del possessivo alla seconda persona singolare dei vv. 4, 5, 7 e 8; dei vv. 6 e 12 ripetizione di «suo». ■ CHE…ADDITA: per la fama del padre della giovane cfr. son. 170, 10-11 «padre a lei *sì famoso* al secol nostro / e di Febo cantor sacro e felice». Per lo stesso uso: cfr. B. Tasso *Amori* V 116, 8 «d'immenso e raro tuo valor s'*addita*». ■ VIRTÙ: a cui si fa riferimento anche in son. 170, 14 «…*del valor vostro*». ■ DIR: 'composizioni poetiche'; cfr. son. 171, 6 «…un bel *dir*…»; il riferimento alla vocazione poetica del padre è presente anche in son. 170, 11-12 «e di Febo *cantor* sacro e felice. / Si presso agli altri fia 'l *paterno inchiostro*»; son. 171, 1-2 «Che chiaro suon, che gloriosa tromba / sent'io *se Febo a poetar vi desta*» e v. 9 «Però *cantate* lei, ch'amaste tanto». ■ PIANGENDO: da ricondurre al «paterno pianto» (cfr. son. 171, 14). ■ MORTE AMARA: cfr. *TM* II, 44-45 «parer la *morte amara* più ch'assenzio»; *TE*, 129 «che 'mpallidir fe' 'l Tempo e *Morte amara*»; Stampa *Rime* 95, 26 «*morte amara* non spenga la mia luce»; B. Tasso *Amori* V 187, 24 «…e più che *morte amara*?». ■ PERPETUA VITA: 'vita immortale'; da ricondurre alla «fenice» del sonetto precedente.
9-11. Si noti l'innescarsi di soluzioni paratattiche. ■ CONSOLA: per il motivo dell'anima che consola l'addolorato in terra un modello di riferimento imprescindibile rimane *Rvf* 282, 1-2 «Alma felice che soventi torni / a *consolar*…». ■ DI QUEL BEN: 'la beatitudine divina'. ■ LO ISPIRA: imperativo proclitico. ■ DISPENSA: per il medesimo concetto cfr. B. Tasso *Amori* III 32, 31 «o chi *i beni del ciel dispensa* e parte».
12-14. ■ GIOIA: da ricondurre al «ben» (v. 9); per la condizione di gioia dopo la morte cfr. anche *TM* II 37-39 «Ed il morir mio, che sì t'annoia, / ti farebbe allegrar, se tu sentissi / la millesima parte di mia *gioia*». ■ E LÀ…ASPIRA: 'il regno dei cieli'. ■ PRONTO: 'veloce'. ■ DEL SUO PARTIR: 'morire; cfr. son. 174, 1; *Rvf* 262, 117-118 «or ch'i' credo al tempo del *partire* / esser vicino…» e 288, 6 «col *subito partire*…».

173. [c. 82*r*]

Secondo sonetto in morte di Irene di Spilimbergo (si rimanda al son. 164 per maggiori dettagli sulla destinataria e sull'operazione poetica). Diversamente dal precedente, Molin rivolge ora una *consolatio* all'amico Giorgio Gradenigo, amante della giovane, nonché promotore dell'allestimento di *Spilimbergo* 1561, a lei dedicato. Nei primi undici versi del componimento, l'autore riflette sull'importanza di mantenere un equilibrio nella sofferenza: così come sarebbe sbagliato non addolorarsi per la morte della giovane (vv. 1-4), sarebbe altrettanto inadeguato disperarsi in maniera spropositata per un lutto inevitabile in quanto esseri mortali (vv. 9-11). Nell'ultima terzina Molin cambia prospettiva ed esorta l'amico a comporre a sua volta poesie in lode di Irene, così come era solito fare mentre lei era in vita. Un'analoga sollecitazione è proposta anche da Cappello nel sonetto *Georgio, a che cercar con l'altrui rime* (*Spilimbergo* 1561, p. 9, ma ora CAPPELLO *Rime* 334) e da Bernardo Tasso nel sonetto *Quanta ragion di pianger sempre havete* (*Spilimbergo* 1561, p. 13, ma ora B. TASSO *Amori* V 134). Al componimento di Molin seguì la risposta di Giorgio Gradenigo, autore del sonetto *Signor, quando a un amante il destin fura* (qui n. 253b, ma anche G. GRADENIGO *Rime* 31).
Lo scambio poetico è databile tra il 1560 e il 1561.

TRADIZIONE TESTUALE: *Spilimbergo* 1561, p. 100 (con attribuzione a Incerto).
BIBLIOGRAFIA: FRAPOLLI 2004 e DAL CENGIO 2019bis, p. 183.

Io vo' ben dir che chi non sente cura
d'alto dolor, perduto amata e cara
donna o per Morte o per Fortuna avara,
dal senso uman traligna oltra natura. 4

Ma dico ancor che chi non tien misura
e con ragion dal duol non si ripara,
fa torto al vero e ha pena più amara
poi che cosa qua giù ferma non dura. 8

Però, s'ella se 'n gìo, ch'amasti tanto
e fu ben degna di sì nobil zelo,
poi che gir se n' dovea, raffrena il pianto. 11

E se la bella Irene in uman velo
cantar solevi or, che stellato manto
la cinge, canta lei beata in cielo. 14

---

5 Ma] E SPILIMBERGO 1561, p. 100
7 a] ha SPILIMBERGO 1561, p. 100
12 E, se la bella Irene in uman] E se 'l pregio d'Irene in terreno SPILIMBERGO 1561, p. 100
14 cinge] cigne SPILIMBERGO 1561, p. 100

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–ura*) e B (*–ara*) sono in consonanza; B e C (*–anto*) condividono la tonica in *–a*; paronomastica la rima "avara": "amara" (3, 7).

1-4. ■ VO' BEN DIR: costrutto forse memore di *Rvf* 207, 61 «Amore, et *vo' ben dirti*» e Bembo *Rime* 72, 28 «Canzon, e *vo' ben dir* cotanto avanti». ■ PERDUTO: per la vicinanza di termini cfr. canz. 195, 42-43 «…sospira alma sua *donna* / *perduta*…». ■ FORTUNA AVARA: per l'avarizia funesta della sorte cfr. anche son. 134, 13 «gusto il sembiante; ahi mio *destino avaro*»; e B. Tasso *Amori* I 108, 8 «mal grado di *fortuna* invida *avara*». ■ SENSO UMAN: cfr. ball. 196, 35 «quand'è che 'l *senso uman* più ne contrasti». ■

TRALIGNA: ‘devia’; per l’uso in Molin cfr. canz. 195, 118 «dove da te *traligna*»; ma è innegabile un certo sapore dantesco da *Purg.* XIV, 123 «chi far lo possa, *tralignando*, scuro»; *Par.* XII, 90 «ma per colui che siede, che *traligna*» e *Par.* XVI, 58 «Se la gente ch’al mondo più *traligna*».
5-8. ■ FERMA: con il significato di ‘stabile, perenne’. ■ NON DURA: il tema della precarietà delle cose mortali è centrale nel son. 158.
9-11. ■ SE’N GÌO: l’espressione è comune a Rota *Rime* LXXIII*r*, 2 «senza la vita mia, ch’al *ciel sen’gio*». Non sfugga il ribattuto etimologico al v. 11 «poi che *gir se ’n* dovea,…». ■ ZELO: poet. ‘viva e profonda passione’; per il sintagma B. Tasso *Amori* II 25, 12 «e pieno d’amoroso e *nobil zelo*».
12-14. ■ BELLA IRENE: costrutto attestato anche in son. 164, 3 «La *bella Irene*…» e rimandi. ■ UMAN VELO: riferito al corpo; cfr. canz. 95, 109 «Nel bel vostro *uman velo*»; ma anche in Stampa *Rime* 19, 11; B. Tasso *Amori* I 138, 9 e II 39, 5. ■ STELLATO MANTO: ad indicare la natura celeste della giovane in contrasto alla precedente dimensione terrena; per uguale sintagma cfr. B. Tasso *Amori* II 102, 152 «venne vestita di *stellato manto*»; nel sonetto di risposta Giorgio Gradenigo *Rime* 31, 3 «a cui le *stelle* e ’l buon costume a gara». ■ CANTA: già «cantar» (v. 13).

174. [c. 82*v*]

Sonetto di *consolatio* per la morte di una donna amata dall’amico Pietro Gradenigo. Questi rispose con il sonetto *Io bramo, Molin mio, sol morire* (qui n. 254b), componimento però escluso per ragioni ignote dal suo canzoniere postumo del 1583. Il son. 174, primo di un trittico, intreccia strategie tradizionali della consolazione lirica, quali la consapevolezza dell’inevitabilità della morte e il sollievo per il raggiungimento della condizione *post-mortem*. Per alcune ipotesi circa l’identità della donna si rimanda a cap. V. 4. 3 *I destinatari*, pp. 251-253.
Lo scambio poetico non è databile con sicurezza.

Grave è certo il dover quinci partire,
Pietro: io ’l conosco e la discesa al varco
dura, ma chi ’l passò, del duolo è scarco,
né più paventa di dovervi gire. 4

Pianger poi quel ch’alcun non può fuggire
è vano lagrimar di saver parco
e, s’in pensar di lei scocca Amor l’arco,
quel che n’offende è nostro fral desire. 8

La donna, che cadeo per empio caso
di Morte in braccio, è scorsa e non potria
tornar più qui per far novello occaso. 11

Questo col suo gioir la su dovria
quetarti e, se l’ardor vivo è rimaso,
ama lei col desio ch’al ciel ne invia. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*–arco*) e C (*–aso*) sono in assonanza; A (*–ire*) e B condividono il perno consonantico in *–r*; inclusive le rime “parco”: “arco” (6, 7) e “caso”: “occaso” (9, 11).

1-4. ■ CONOSCO: ‘riconosco’. ■ VARCO: tradizionalmente il confine tra la vita e la morte. ■ DISCESA AL VARCO…GIRE: per questa concezione della morte, di vaga memoria epicurea, cfr. anche Molin son. 190, 12-14 «lieto ch’al dì che ’l fil tronca la Parca / quel, che tanto s’aborre, è solo un passo / che chi nol teme senza pena il varca». Per un commento su questo possibile orizzonte epicureo cfr. cap. V. 4. 3 *I destinatari*, p. 250. ■ SCARCO: variante poet. di ‘scarico’, quindi ‘liberato’; per l’uso

in Molin cfr. son. 17, 12 «Meglio fora col cor di tema *scarco*»; son. 151, 8 «ned ei l'odio ha per ciò deposto o *scarco*» e son. 216, 12 «Ma, che 'l dirne d'altrui *scarco* si renda».
5-8. ■ PIANGER: si noti la concentrazione di verbi all'infinito: *pianger* (v. 5), *fuggire* (v. 5), *lagrimar* (v. 6), *pensar* (v. 7). ■ QUEL…FUGGIRE: per lo stesso concetto cfr. son. 173. ■ SAVER: per l'uso cfr. son. 29, 10 «sì, che 'l vostro *saver* fuor d'ogni usanza» e capit. 129, 80 «d'ogni *saver* chi non s'avede, come». ■ PARCO: 'scarso, avaro'. ■ SCOCCA…ARCO: Molin introduce il consueto *topos* amoroso di Cupido, pronto a ferire l'innamorato con il proprio dardo; per la comune vicinanza di termini cfr. son. 15, 13 «e, ch'io non temo *Amor*, che d'altra lampa, / né da raggio più bel *l'arco* in me *scocchi*»; canz. 86, 8 «se per pietate *amor* non *scocca l'arco*». Da un punto di vista fonico si noti l'insistenza sulla gutturale: «e, s'in pensar di lei sCoCCa Amor l'arCo». Nel sonetto di risposta di Gradenigo l'arco appartiene invece a Giunone, che scaglia una freccia mortale contro la donna per porre fine alle sue sofferenze (sonetto *Io bramo, Molin mio, sol morire* in Molin *Rime* 254b).
9-11. ■ CADEO: 'cadde'; la forma verbale è più volta attestata in Molin: son. 150, 3 «poi che 'l valor *cadeo* da Marte infuso» e son. 251, 3 «per trar dal mortal varco, ove *cadeo*»; B. Tasso *Amori* I 136, 2 «de l'alto fiume ove *cadeo* Fetonte». Pietro Gradenigo recupera l'immagine nel sonetto in risposta *Io bramo, Molin mio, sol morire*, 6 «Quando *cadeo* col suo gravoso incarco» (in Molin *Rime* 254b) e in *S'io non sfogassi col pianto il duolo*, 8 «*cadendo a terra*, al ciel levossi a volo» (in Molin *Rime* 255b). ■ EMPIO CASO: pare avvertibile una memoria di «horribil caso» (*TM* II, 1). ■ BRACCIO: per l'abbraccio della morte cfr. son. 166, 12 «Ne le tenebre sue *Morte l'abbraccia*». ■ NOVELLO OCCASO: probabilmente da intendere come l'impossibilità di morire una seconda volta (dal lat. 'occaso'), motivo di sollievo agli occhi di Molin.
12-14. ■ QUESTO: riferito a quanto espresso nella prima terzina. ■ LA SÙ: nel regno di Dio. ■ QUETARTI: poi in Gradenigo sonetto *S'io non sfogassi col pianto il duolo*, 9 «ben devria ciò *quetar* i miei sospiri» (Molin *Rime* 255b). ■ ARDOR VIVO: l'amore per lei; per il sintagma cfr. Bembo *Rime* 25, 13 «…in mezzo al *vivo ardore*». L'immagine del «fuoco» si ripropone anche in Pietro Gradenigo sonetto *Io bramo, Molin mio, sol morire*, 12 «Quel foco è spento» (in Molin *Rime* 254b).

175. [c. 82*v*]

Sonetto in continuità con il precedente, con cui condivide le principali argomentazioni consolatorie a partire dall'opposizione tra la negatività del mondo terreno (v. 6) e la positività di quello celeste (vv. 7 e 10). Non mancano nemmeno tangenze rimiche: la rima A (*–ire*) del son. 174 è in consonanza e parziale assonanza con C (*–iri*) di son. 175; perfetta è invece l'assonanza tra B (*–arco*) e C (*–aso*) di 174 e B (*–anno*) di 175. Si riconoscono anche connessioni lessicali: *duolo* (son. 174, 3) – *dolor* (son. 175, 1 e 12); *pianto* (son. 174, 5 e 6 – son. 175, 2 e 14); *amore* (son. 174, 7 e son. 175, 13); l'appello a Pietro (son. 174, 2 e son. 175, 12) e la rappresentazione della donna felice in cielo (son. 174, 12 e son. 175, 10). L'enfatizzazione del dolore propria del son. 175 è conferita anche dal molteplice ricorso a dittologie (vv. 4, 6, 9, 10 e 12), all'uso di una domanda retorica (vv. 9-11) e al diffuso impiego di suoni aspri gravi. Al componimento di Molin seguì la risposta di Pietro Gradenigo, autore del sonetto *S'io non sfogassi col mio pianto il duolo* (qui n. 255b).
Lo scambio poetico non è databile con sicurezza.

Tu pur seguendo il tuo continuo duolo
col pianto accresci e fai maggior l'affanno
ch'ove non ha ristoro il nostro danno
il tacerlo, e 'l soffrir rimedio è solo. 4

Quando a me stesso col pensier m'involo,
e scopro il mondo tristo e pien d'inganno,
ho per beato quel ch'a l'ultim'anno
giunge e, morendo, al ciel s'indrizza a volo. 8

A che, dunque, trar lagrime e sospiri
sì lunghi e gravi e lei, che la su gode,
forse turbar col suon de' tuoi martiri? 11

Tempra, Pietro, il dolor che t'ange e rode
e, s'a gloria d'amor perfetto aspiri,
cangia il tuo pianto in dir sue chiare lode. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–olo*) e D (*–ode*) condividono la tonica in *–o*; inclusiva ed etimologica la rima "involo": "volo" (5, 8); inclusiva la rima "inganno": "anno" (6, 7); ricca la rima "sospiri": "aspiri" (9, 13).

1-4. ■ COL PIANTO ACCRESCI: lo stesso concetto è espresso nella ball. 180, 1-3 «Che giova il *lagrimar*? Che giova il *duolo* / dove non ha rimedio il suo tormento? / Anzi *accresce* martir vano lamento?». A questo si oppone Gradenigo che intende al contrario le lacrime come l'unica forma di sfogo e sollievo nel sonetto di risposta *S'io non sfogassi col mio pianto il duolo*, 1-2 «S'io non sfogassi col mio pianto il duolo, / m'ucciderìa, Molin, l'interno affanno» (in Molin *Rime* 255b).
5-8. ■ INVOLO: con valore intr. 'sottrarsi' ma anche di 'elevarsi'; cfr. *Rvf* 169, 1-3 «Pien d'un vago *pensier…*/…/ ad or ad ora *a me stesso m'involo*»; Bembo *Rime* 24, 11 «ad ogni altro *penser m'involo* spesso» e 66, 1 «…ov'io *m' involo*». ■ MONDO TRISTO: per l'espressione cfr. son. 188, 11 «che 'l *mondo tristo*…», già di *Rvf* 138, 14 «ma tolga il *mondo tristo* che 'l sostene». ■ PIEN D'INGANNO: per gli 'inganni del mondo' cfr. son. 192, 3-4 «semplice io torni, e non però mi *inganni* / più *'l mondo*…» e B. Tasso *Amori* V 149, 14 «ahi *mondo pien d'inganni* e pien d'errore!». ■ HO PER BEATO: 'ritengo, considero fortunato'. ■ ULTIM'ANNO: colui che giunge al termine della propria vita. L'espressione ricorre in Molin anche in son. 191, 8 «ch'uom non s'avvede e giunge a *l'ultim'anno*» e sest. 198, 7 «Piacciati prego a l'*ultimo* mio giorno». ■ AL CIEL S'INDRIZZA: per l'uso cfr. son. 158, 3 «alma *s'indrizza al ciel* leggiadra e pura» e son. 185, 8 «*s'indrizzi al ciel* con più lodata vita».
9-11. ■ A CHE: pare sottinteso il verbo 'giovare'. ■ LAGRIME E SOSPIRI: per la coppia sostantivale cfr. *Rvf* 155, 14 «*lagrime* rare et *sospir'* lunghi et gravi»; 212, 12-13 «Così vent'anni, *grave* e *lungo* affanno / pur *lagrime et sospiri*» e 366, 123 «…le *lagrime e i sospiri*».
12-14. ■ PIETRO: il poeta e amico Pietro Gradenigo. ■ ANGE: 'angustia, opprime'; cfr. *Rvf* 148, 6 «poria 'l foco allentar che 'l cor tristo *ange*»; Stampa *Rime* 11, 4 «et dove il ghiaccio altrui trafige ed *ange*»; B. Tasso *Amori* I 103, 27 «non veggia il *duol* ch'ognor mi crucia e *ange*». ■ RODE: associato al dolore cfr. anche son. 20, 12 «Certo è ben *grave* [= *gravi*, v. 10] il *duol*, che 'l *rode* e preme». ■ AMOR PERFETTO: ovvero 'puro'; cfr. madr. 111, 7 «così *d'amor perfetto*». Il concetto è ripreso poi in son. 176, 5 «sommo amore». ■ CHIARE LODE: la forma plurale 'lode' (dal sing. ant. 'loda') è attestata in più occasioni nella *Commedia* dantesca (*Inf.* VII 92; *Purg.* XX 36; *Par.* X 122 e XIV 124) ed è pertanto una scelta lecita, per quanto *difficilior*. L'espressione si attesta simile in B. Tasso *Amori* III 11, 6 «porti le *lodi sue chiare* e pregiate?» e identica in Pietro Gradenigo sonetto *S'io non sfogassi col mio pianto il duolo,* 14 «cantar oscuro *a le sue chiare lode*» (in Molin *Rime*, 255b).

176. [c. 83*r*]

Forse ultimo sonetto di un trittico di *consolatio* per Gradenigo (ma per un dubbio cfr. cap. V. 4. 3 *I destinatari,* p. 242). Diversamente dai precedenti, questa volta ad essere protagonista è la defunta, immaginata nell'atto di consolare Gradenigo e di intercedere con Dio a suo favore. Nelle quartine Molin recupera il *topos* tradizionale dello scambio di cuori fra innamorati, mentre nelle terzine propone l'esortazione a far evolvere l'amore da carnale a spirituale, così da poter «temprare» l'affetto umano e le sue sofferenze. Il sonetto presenta il medesimo schema metrico dei precedenti e condivide con essi legami rimici: D (*–ode*, son. 175) è in assonanza con A (*–ore*, son. 176) e con B (*–ede*, son. 176); C (*–iri*, son. 175) è in consonanza con A (*–ore*, son. 176) e D (*–ira*, son. 176).
Il sonetto non è databile con sicurezza.

La bella donna, a cui donaste il core
poggiando al ciel, del suo vi fece erede
e col vostro la su, ch'ella possede,
s'inchina umile al nostro alto Fattore. 4

Poi di seco inalzarvi al sommo amore,
da quest'umano, ognor grazia li chiede
e talor, dove il suo rimase, riede
pietosa a consolar vostro dolore. 8

Voi, come quel che l'amò tanto in vita,
dovete del suo cor, ch' in voi respira,
render la voglia a' suoi desiri unita, 11

e a quel fin, dove ogni uom saggio aspira,
rivolger l'alma, e de la carne ardita
temprar l'umano affetto onde sospira. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–ore*) e D (*–ira*) sono in consonanza; C (*–ita*) e D sono in assonanza; paronomastica la rima "erede": "riede" (2, 7); ricca la sequenza rimica "respira": "aspira": "sospira" (10, 12, 14).

1-4. ■ LA BELLA..CORE: l'*incipit* è identico a Trissino *Rime* 75, 1 «La bella donna a cui donaste il core» (amore: dolore). ■ A CUI…IL CORE: *topos* della lirica amorosa. ■ POGGIANDO: intr. poet. 'innalzarsi'. ■ DEL SUO: sottinteso «il core». ■ LA SÙ: in Cielo. ■ INCHINA UMILE: cfr. son. 201, 1-2 «Ecco *ch'umile* al vostro sacro tempio / *m'inchino…*» e son. 212, 9-10 «Basti con l'alma riverirvi *umile*, / s'ella pur *inchinar* tanto vi puote». ■ ALTO FATTORE: Dio; cfr. son. 238, 9 «Pregan *l'alto Fattor*, che la ritoglia»; B. Tasso *Amori* III 28, 2 «formò di propria man l'*alto Fattore*» e Stampa *Rime* 281, 2 «…il nostro *alto Fattore*».
5-8. ■ SOMMO AMORE: in contrapposizione all'amore «umano» (v. 6). ■ PIETOSA A CONSOLAR: l'immagine della donna che scende dal cielo per consolare l'innamorato è già petrarchesca (ad es. *Rvf* 282-283). Diversamente dai due sonetti precedenti, dunque, in questo caso la *consolatio* proviene dalla donna stessa e non da Molin che si limita ad esortala.
12-14. ■ UOM SAGGIO: per il costrutto cfr. son. 208, 5 «perch'ogni *uom saggio* e di giudizio intero». ■ CARNE: in contrapposizione all'anima (v. 13); per lo stesso contrasto cfr. ball. 100, 10-11 «ch'arda lo *spirto* e l'infiammata mente, / quanto la *carne* più mancar si sente». ■ ARDITA: 'impudente'. ■ UMANO AFFETTO: valida l'ambiguità semantica di 'sentimento' e 'ferita'; per il costrutto cfr. Stampa *Rime* 242, 76 «…*affetto umano*».

177. [c. 83*r*]

Ultimo sonetto della sezione funebre, il testo si rivolge ad un amico per la perdita del figlio, entrambi non identificabili per la totale mancanza di riferimenti interni. Il componimento sviluppa la tradizionale opposizione tra vita mortale e vita ultraterrena, la prima associata ad una prigione (v. 11), la seconda alla libertà (vv. 4 e 8) e a «celesti campi» (v. 9) dove è possibile vivere in armonia e senza paura. Il tema è affrontato attraverso l'usuale metafora dell'uccellino che fugge dalla gabbia, espressione dell'anima dell'uomo che, volando via, evade dalla vita. In questa prospettiva metaforica, nella seconda quartina il morire del fanciullo è associato al volo di uccello (v. 7 «spiegar le piume al ciel dritto salendo»), creando così una perfetta continuità tematica con la quartina precedente. Il parallelismo è perfetto anche nella disposizione degli elementi: il luogo da cui si fugge (*gabbia*, v. 1 – *labbia*, v. 5) precede il soggetto che fugge (*augellin*,

v. 2 – *spiritel*, v. 6); segue quindi la descrizione della fuga («a quel camin solo intendendo», v. 3 – «spiegar le piume al ciel dritto salendo», v. 7), e termina con il raggiungimento della libertà («ferma libertà riabbia», v. 4 – «perché più 'l mondo a distener non l'abbia», v. 8). In filigrana è obbligatorio il rimando al precedente petrarchesco di *TT*, 92-93 «ché per se stessi son *levati a volo*, / *uscendo for* de la comune *gabbia*». Da un punto di vista formale si noti la connessione interstrofica tra le quartine e l'isometria tra il soggetto «Chi» e la predicazione «pensi» posposta, con valore enfatico, in *incipit* del v. 5. L'ultima terzina, quasi in contrasto con la forte coesione sintattica dei primi otto versi, è costruita invece attraverso frasi brevi con continue coordinate. L'ultimo verso, infine, presenta un'ordinata disposizione degli elementi: «e nulla teme e a null'altro aspira» (congiunzione + pronome + verbo), con strascichi fonici. La distensione sintattica contribuisce a esprimere, in chiusura di testo, la pace e la serenità raggiunta dal bambino dopo la morte.
Il sonetto non è databile.

Chi vide mai fuggir di stretta gabbia
frettoloso augellin, l'ali battendo,
timido, a quel camin solo intendendo
dove più ferma libertà riabbia, 4

pensi mirar da le sue care labbia
lo spiritel del fanciul vostro uscendo,
spiegar le piume al ciel dritto salendo,
perché più 'l mondo a distener non l'abbia. 8

E, giunto al sommo de' celesti campi,
veggal ch'in atto ancor qui gli occhi gira,
com'uom fuor di prigion che salvo scampi. 11

Ivi quel che non seppe impara e mira
vaghezze nove e sol di più bei lampi
e nulla teme e a null'altro aspira. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; derivativa la rima "riabbia": "abbia" (4, 8); inclusiva la rima "campi": "scampi" (9, 11).

1-4. ■ CHI VIDE MAI: per l'attacco cfr. *Rvf* 199, 11 «*chi vide* al mondo *mai*…» e 248, 1 «*Chi vuol veder* quantunque po' Natura». ■ STRETTA GABBIA: cfr. *TC* IV, 157 «In così tenebrosa e *stretta gabbia*» (: "labbia", v. 159). ■ FUGGIR…AUGELLIN: l'immagine dell'uccellino in fuga, ma senza significati mortuari, conobbe ampia attestazione nel corso del XVI secolo, e si dovranno ricordare almeno Bembo *Rime* 108, 9-10 «E fo *come augellin*, che si fatica / *per uscir de la rete*, ov'egli è colto»; Della Casa *Rime* 19, 9 «et *fo come augellin*, campato il visco, / *che fugge* ratto…» e 40, 1 «Come vago *augelletto fuggir* sole». Per l'anima 'frettolosa' del bambino sul punto di morte, cfr. Marziale *Epigr.* X 61, 1: «Hic *festinata* requiescit Erotion umbra». ■ L'ALI BATTENDO: 'volando': cfr. *Rvf* 119, 97 «che costei *batte l'ali*»; 180, 7 «*battendo l'ali* verso l'aurea fronde»; «battere le ali» è espressione dantesca: cfr. *Inf.* XXII 115; XXVI 2, *Purg.* XII 98; *Par.* XI, 3. ■ TIMIDO: 'intimidito'. Per l'uso in contesto simile cfr. B. Tasso *Amori* III 68, 350-353 «d'incerte vie del periglioso mare / a me discopri *timido* e dubbioso, / indi tacendo, come *augel veloce* / a l'amata bellezza se n'andava». ■ SOLO: ambivalente perché è valido sia con valore avverbiale (e quindi 'solamente') sia con valore aggettivale ('solo, in solitudine'). ■ INTENDENDO: 'mirando a'.
5-8. ■ LABBIA: 'labbra'. ■ SPIRITEL: 'soffio vitale', che secondo la tradizione si libera dal corpo attraverso le labbra. ■ AL CIEL...SALENDO: cfr. son. 191, 12 «ben *di salir al ciel* partendo ho speme»; *Rvf* 142, 38 «*altro salir al ciel*…»; 359, 25 «certo sempre del *tuo al ciel salire*»; 364, 4 «*salirò al ciel*…» e Stampa *Rime* 255, 12 «potete *al ciel salire*».

9-11. ■ CELESTI CAMPI: 'il regno di Dio'; uguale espressione in B. Tasso *Amori* I 7, 2 «ch'errando ognor per *li celesti campi*» e I 82, 13 «vivo salirti ne' *celesti campi*»; per riferimenti simili cfr. son. 168, 2 «Quinci partendo? A *i lieti campi*?» e rimandi. ■ PRIGION: consueta metafora cristiana del corpo prigione dell'anima.
12-14. ■ QUEL CHE NON SEPPE: perché morì troppo giovane per imparare le cose del mondo terreno. ■ VAGHEZZE NOVE: 'nuove bellezze', con inarcatura rispetto al verbo reggente «mira» (v. 12); per la stessa espressione cfr. son. 15, 2 «cinta di glorie et di *vaghezze nove*»; capit. 129, 8 «ch'io la cantai con sì *nova vaghezza*»; *Rvf* 214, 31 «…a le *vaghezze nove*» e B. Tasso *Amori* II 99, 20 «pien di *nove vaghezze* e d'ornamenti». ■ E A NULL'ALTRO: eco di *Rvf* 160, 4 «…e a *null'altra* simiglia». Si noti la ravvicinata ripetizione, con valore enfatico, della negazione: «e NULLA teme e a NULL'altro aspira»; simile in son. 202, 3-4 «che forma a questa egual NULL'ALTRO pinge, / com'anco a sua beltà NULLA è simile».

CANZONI IN MORTE

178.

Planctus in morte di Elena Artusi, gentildonna veneziana vissuta nella prima metà del XVI secolo e della quale non si hanno pressoché informazioni biografiche. La donna, ricordata come una delle più belle di Venezia, fu amata da Giacomo Zane che le dedicò la prima metà del proprio canzoniere. La giovane, sepolta nella tomba di famiglia in Santa Maria de' Servi a Cannaregio (oggi demolita), fu compianta oltre che da Zane (*Rime* 14), anche da Zaccaria Pensabene e Domenico Venier (per questo rimando al cap. V. 4. 3 *I destinatari,* pp. 241-242).
Il testo propone un ricco intarsio di precedenti petrarcheschi. Soprattutto, si ravvisano numerose memorie di *Rvf* 268: i due testi hanno un identico schema metrico (pari è anche il numero delle stanze); entrambi sono *plancti*; non mancano riprese di espressioni e tessere lessicali (segnalate nel commento); presentano la medesima articolazione compositiva (le prime stanze sono dedicate al dolore per la perdita della giovane e al desiderio di seguirla nella morte, il corpo centrale è volto alla descrizione delle qualità della defunta, mentre le stanze conclusive ospitano riflessioni del poeta); infine, in entrambe le canzoni, i poeti si rivolgono ad Amore per essere aiutati a superare il lutto. A conferma di una simile vicinanza, non sfugga nemmeno che le due canzoni presentano anche uguali parole-rima: *morire* (*Rvf* 268, 2 e MOLIN *Rime* 178, 44); *grave* (268, 12 e MOLIN *Rime* 178, 81); *scoglio* (268, 15 e MOLIN *Rime* 178, 75) e *piede* (piedi 268, 26 e MOLIN *Rime* 178, 45). Il testo di Molin dovrà ritenersi, invece, autonomo rispetto alla canzone di Zane, con la quale condivide oltre al soggetto pochi rimanti (10 su 35), ma non lo schema rimico, nonostante l'attacco metrico sia simile: ZANE *Rime* 14 *AbCA*aDbC*dEE* e Molin 178 *AbCA*bCcD*dEE*.
La canzone è databile intorno al 1553.

NOTA ECDOTICA: la V stanza della canzone è mutila: consta di dieci versi al posto di undici. A partire dallo studio dello schema metrico si ricava che la lacuna interessa il quarto verso della strofa (manca infatti la rima A corrispondente, ovvero *-ede*). Poiché il verso mancante sarebbe dovuto corrispondere al primo della c. 84*v* non si può escludere che, dovendo predisporre una nuova pagina, il tipografo abbia omesso un verso della stanza. Il verso, in assenza di mss. originali dell'autore, non è sanabile.

[c. 83*v*] Lasso, chi fia che più d'amar m'invoglie
con sì dolci desiri
e ne insegni a languir lieti e contenti?
O chi fia mai ch'a l'amorose voglie
per sì bel foco aspiri 5
ch'agguagli il sol de begli occhi lucenti,
ch'invida Morte ha spenti,
con la ricchezza in picciol arca chiusa
de la bella Aretusa?
Né perché 'l mondo impoverito e cieco 10
pianga sperar po' più d'averla seco?

Quando criò giamai l'alma natura
donna, sposa o donzella
come costei d'ogni sua dote ornata?
L'aspetto avea d'un'angeletta pura, 15
e 'n atti ed in favella,
tanto altrui si rendea cortese e grata
ch'ogni alma consolata
di sé lasciava. Or tanto danno insieme
[c. 84*r*] ciascun sospira e geme 20
ma l'accoglienze, il senno e 'l dolce canto
fien sempre a noi cagion di doppio pianto.

Lieta sen' già per questa piaggia errando
la bell'alma gentile,
qual mortal dea di donne in compagnia, 25
quando Morte ver lei gli occhi girando,
quasi ad arcier simile,
ch'a novo augel che di più pregio sia,
sempre lo strale invia,
punse costei sì gloriosa e chiara 30
per far preda più rara
né pur con l'arco, ch'a ferirla tese,
lei sol piagò, ma ancor mill'altri offese.

Solo una piaga fe' mille ferite
ch'ella mill'alme avea 35
vaghe di sé ch'egual dolor portaro,
e con la sua fur le lor doglie unite;
ma l'empia ben dovea,
per non darne a sentir più lungo amaro,
se n'affligea di paro, 40
così finirne adun che se già tanti
fidi servi ed amanti
seco attendean d'onesto amor gioire,
potean felice ancor seco morire.

Nessun ritratto avria da l’acque il piede, 45
che l’alma ignuda e sciolta
varcar convien, lei per sua scorta avendo,
[…]
[c. 84*v*] che fora a ciascun tolta
la tema del camin seco movendo 50
ella nel centro orrendo
fatto avria lieto ogniun contra il suo duolo;
or s’è levata a volo
per gir ad altro albergo e se ne giro
tutt’i ben nostri dietro ad un sospiro. 55

Ma tu dov’eri, Amor misero, dove
ti ritrovasti allora
ch’ella a l’estremo del suo corso venne?
A te tentar mill’arti e mille prove,
per sostenerla ancora, 60
e la difesa dal suo mal convenne?
E, se ’l dolor ti tenne
forse rinchiuso in qualche luogo angusto,
poi che l’amato busto
gelido, tutto immobile, scorgesti, 65
come mai tanto duol soffrir potesti?

Chi l’avesse veduta in mezzo al tempio
posar col volto scosso
del bel colore, e sol di morte tinto,
ben avria mostro un cor barbaro e empio, 70
se non fosse commosso,
e d’alta doglia a lacrimar sospinto?
Ciascun si rese, e vinto
restò de la pietate, e per cordoglio
saria converso in scoglio, 75
ma ’l pensier de la gloria, ov’ella er’ita,
frenò poi ’l duol che n’ancidea la vita.

[c. 85*r*] Canzon, tu potrai dire
che sempre è giusto ciò che ’l ciel dispone
con secreta cagione 80
e che, se ’l perder lei fu duro e grave,
può sua memoria in noi restar soave.

Canzone di 7 stanze di 11 vv. a schema AbC AbC cDdEE, più congedo uguale alla sirma. Si noti il chiasmo, con strategia di connessione *capfinidas*, di raccordo tra III stanza («…ch’a *ferirla* tese / lei sol *piagò*…», vv. 32-33) e la IV stanza («Solo una *piaga* fe’ mille *ferite*», v. 34). Nella I stanza C (*–enti*) e D (*–eco*) condividono la medesima tonica in *–e*; inclusiva la rima “invoglie” : “voglie” (1, 4); nella II stanza B (*–ella*) e D (*–eme*) condividono la medesima tonica in *–e*; C (*–ata*) ed E (*–anto*) la medesima tonica in *–a*; nella III A (*–ando*) e D (*–ara*) condividono la tonica in *–a*, B (*–ile*) e C (*–ia*) in *–i*; ricca la rima “errando”: “girando” (1, 4); nella IV in assonanza le rime A (*–ite*) e E (*–ire*), in consonanza C (*–aro*) e E (*–ire*), C condivide la tonica con D (*–anti*); ricca la rima “dovea”: “avea” (2, 5); nella V B (*–olta*) e D (*–olo*) condividono la tonica in *–o*; ricca la rima “avendo” : “movendo” (47, 50); nella VI consonanti D

(*–usto*) e E (*–esti*); E condivide la tonica con C (*–enne*); A (*–ove*) condivide con B (*–ora*) la tonica in *–o*; derivativa la rima “venne”: “convenne” (58, 61); nella VII condividono la tonica in *–i* C (*–into*) e E (*–ita*) e in *–o* B (*–osso*) e D (*–oglio*); inclusive le rime “tempio” : “empio” (67, 70) e “ita”: “vita” (76, 77).

1-11. Prima di una lunga serie di interrogative. ■ LASSO: in apertura di testo anche son. 40, 1 e son. 73, 1; si tratta di uno degli attacchi più diffusi dei *Fragmenta* (per esempio *Rvf* 65, 1; 70, 1; 101, 1; 109, 1 e 203, 1). ■ CHI FIA…D’AMAR M’INVOGLIE: simmetrico rispetto al v. 4 «O *chi fia* mai ch’a l’*amorose voglie*». ■ DOLCI DESIRI: perché relativi alla donna. ■ LANGUIR: il poeta è felice di soffrire per amore; forse eco di *Rvf* 212, 1 «Beato in sogno et di *languir contento*» e 224, 2 «…*un languir dolce*». ■ LIETI E CONTENTI: per uguale dittologia aggettivale in punta di verso cfr. B. Tasso *Amori* II 97, 2 «…*lieti e contenti*» e *Amori* III 11, 29 «sedevan più che mai *lieti e contenti*». ■ CHI FIA: si noti la simmetria rispetto al v. 1: «Lasso *chi fa* che più d’*amar* m’in*voglie*». ■ AMOROSE VOGLIE: ‘desideri d’amore’, da ricondurre ai «dolci desiri» (v. 2); cfr. B. Tasso *Amori* II 93, 44-45 «d’alte *voglie amorose* / fece *contente* e *liete* [= v. 3]». ■ AGGUAGLI…LUCENTI: tradizionale associazione degli occhi al sole (riproposta anche al. v. 7); cfr. per esempio *Rvf* 156, 5-6 «…que’ duo bei lumi, / ch’àn fatto mille volte invidia al sole». ■ CH’INVIDIA MORTE: per lo stesso concetto Stampa *Rime* 95, 26-27 «*morte* amara non spenga la mia luce / *invidiando* a lei l’amato sole». ■ RICCHEZZA: insieme delle qualità della donna. ■ ARCA: ‘scrigno’; metafora per il corpo di lei. ■ ARETUSA: *senhal* per Elena Artusa, richiamata foneticamente. Nella mitologia greca Aretusa è una ninfa trasformata in fontana per scappare da Alfeo, invaghitosi di lei dopo averla vista nell’atto di lavarsi (cfr. Ovidio *Met.* V 572-641). Per la donna veneziana cfr. QUAINTANCE 2015, pp. 85-86. Per alcuni spunti biografici rimangono validi anche CICOGNA 1824, p. 50 e ms. IX.D.I, p. 85 (Biblioteca del Museo Correr di Venezia), manoscritto autografo di Giuseppe Tassini dedicato agli cittadini veneziani più illustri. ■ MONDO IMPOVERITO E CIECO: perché privato della sua preziosa e luminosa presenza. Uguale espressione, ma con significato diverso, in son. 163, 12. Per l’immagine del mondo che piange la scomparsa della donna amata cfr. B. Tasso *Amori* III 57, 13-14 «*piange il misero mondo* il tuo partire, / e vorria di dolor nè può morire». ■ SPERAR: per una simile speranza negata sempre riferita alla donna cfr. *Rvf* 250, 14 «non sperar di vedermi in terra mai».

12-22. ■ CRIÒ: ‘creò’, variante non comune nel corso del XVI secolo ma con attestazioni in Tansillo, Tasso e Daniello. ■ DONNA…DONZELLA: rispettivamente ad indicare una donna di età adulta, moglie e giovinetta; la coppia «donna» – «donzella» è largamente diffusa sia in prosa che in versi (per questo TROVATO 1979, p. 134), con alcuni ineludibili precedenti petrarcheschi (*Rvf* 176, 8 e 206, 25). Per un simile elenco di ruoli sociali femminili in *tricolon* si consideri anche la canz. 195, 2 «madre, figliuola e sposa del padre». ■ L’ASPETTO AVEA: la descrizione angelica della donna vanta echi stilnovisti (come *VN* II, 8 e XXVI, 2), ma non si esclude nemmeno una reminiscenza di *Rvf* 90, 9-11. ■ ANGELETTA: simile a son. 162, 11 «fatto *angeletto* de gli eterni giri» e 183, 1 «Mira, Signor, questa *angeletta pura*»; per altre attestazioni cfr. *Rvf* 106, 1 «*Nova angeletta*…». Sempre riferito a Elena Artusi cfr. Venier *Rime* 194, 1 «Non è men del più bello *Angelo* in cielo». ■ ATTO…FAVELLA: uguale espressione in son. 44, 4 «come un dì l’ebbi *in atto ed in favella*», son. 70, 5 «ma poi si scaltra *in atti ed in favella*» ma già in *Rvf* 206, 18 «…*in atto od in favella*». ■ CORTESE E GRATA: sempre riferito a Elena Artusa in Zane *Rime* 14, 3-4 «di beltà, di valor, di *cortesia* / che non mai sì *gradito* o dolce umore». ■ SOSPIRA E GEME: da ricondurre al «sospiro» di v. 55; per la stessa espressione cfr. canz. 195, 140 «…*sospira e geme*»; B. Tasso *Amori* II 12, 79 «…*già sospira e geme*» e IV 10, 13 «nel profondo del cor *sospira e geme*». ■ ACCOGLIENZE: cfr. *Rvf* 343, 9 «O che *dolci* [= v. 21] *accoglienze*…»; Bembo *Rime* 27, 7 «*ma l’accoglienza, il senno* e la virtute». ■ DOPPIO: per la morte di lei e per il ricordo delle sue irripetibili qualità.

23-33. ■ ALMA GENTILE: prosegue l’eco stilnovista, ampiamente mediata da Petrarca (*Rvf* 31, 1; 127, 37; 146, 2; 325, 10; *TM* 1, 131). ■ MORTAL DEA: in simile contesto son. 53, 3-4 «donna sen va come *terrestre diva* / scorta da *compagnia* d’onor superba»; per un precedente cfr. *TM* I, 124 «…o vera *mortal dea*». Il riferimento sarà da intendere non solo come vezzeggiativo tradizionale, ma come allusione al *senhal* della donna, in qualità di ninfa divina, come ribadito da Zane in *Rime* 14, 34 e 47. ■ DI DONNE IN COMPAGNIA: tradizionale la descrizione della donna amata circondata da un corteo di altre donne, diffusa nella poesia delle origini e in Petrarca (ad es. in *TM* I, 13 «La bella donna e le *compagne elette*»). ■ OCCHI GIRANDO: ‘rivolgendo l’attenzione’. ■ ARCIER: la Morte è una sorta di Cupido rovesciato; per la medesima immagine cfr. Della Casa *Rime* 44, 10 «come augellin che ’l duro *arciero* ha scorto»; in riferimento alla Morte, uguale in son. 163, 3-4 «ond’ella l’arco tese, / e tar’aventò le sue saette amare». ■ DI PIÙ PREGIO: perché si riferisce, ovviamente, alla donna. ■ PREDA: riferito alla donna. ■ NÉ PUR: ‘e non solo’. ■ ARCO: per l’immagine dell’arco associato alla piaga si rimanda anche a Della Casa

Rime 32, 27 «e 'l suon de *l'arco*, ch' a *piagar* mi vene». ■ MILLE: espressione iperbolica già frequente in Petrarca: *Rvf* 2, 2; 109, 2; 131, 2; 164, 13; 172, 12; 177, 1. Riecheggia soprattutto *Rvf* 2, 2-3 «et punir in un bel dì ben *mille offese* / celatamente Amor *l'arco* riprese».

34-44. ■ PIAGA…MILLE FERITE: si noti la connessione *capfinidas* tra le strofe «lei *sol piagò*, ma ancor *mill'*altri offese» (v. 33) e «*Solo* una *piaga* fe' *mille* ferite» (v. 34), laddove è evidente pure la corrispondenza semantica tra *offese* e *ferite*. ■ ALME…VAGHE: per espressione simile cfr. *Rvf* 296, 10 «…di vita *alma sì vaga*». ■ EMPIA: 'crudele'; riferito alla Morte anche in son. 167, 7 «…Ahi *Morte empia* e superba». ■ FIDI SERVI: tradizionalmente riferito agli innamorati, schiavi d'Amore (già *Rvf* 207, 97). ■ ONESTO AMOR: perché platonico e non carnale. ■ FELICE: con valore avverbiale.

45-55. ■ NESSUN…PIEDE: forse da avvicinare a Zane *Rime* 14, 12-13 «chiara e dolce Aretusa, / perché torci da noi sì tosto il *piede*?». ■ PIEDE: sineddoche per la donna amata. Il dettaglio del piede che lascia un'impronta è usuale anche in Petrarca (*Rvf* 23, 109; 100, 8; 108, 10-11). ■ IGNUDA: l'anima è 'nuda' perché priva del corpo. ■ SCIOLTA: 'libera' dalla prigionia del corpo. Per l'intera espressione cfr. B. Tasso *Amori* II 102, 343 «…e mandò *l'alma ignuda e sciolta*». ■ TEMA: 'timore, paura'. ■ LEVATA A VOLO: 'ha raggiunto il regno dei cieli'; per un'immagine simile cfr. son. 155, 12 «…dov'ei spiegato *ha 'l volo*»; son. 177, 13 «spiegar le piume al ciel dritto salendo». In riferimento alle anime è obbligato il richiamo a *TT*, 92 «ché per sé stessi son *levati a volo*». ■ ALTRO ALBERGO: 'altra dimora', ovvero il Regno celeste. Con la stessa valenza cfr. *Rvf* 346, 9 «Ella, contenta di aver cangiato *albergo*». ■ SOSPIRO: da ricondurre al v. 20 «ciascun *sospira* e geme». Identica espressione è attestata in Zane *Rime* 14, 43 «che tutti ora sen va *dietro un sospiro*». Nella poesia funebre di Molin i sospiri sono pressoché sempre associati al lutto: cfr. son. 155, 3 «*gravi* denno *i sospir* esser e 'l pianto» e rimandi; son. 162, 13 «se non t'annoia pur pianto o *sospiri*»; son. 169, 8 «e *sì gravi sospir* dal petto elice».

56-66. La stanza ospita lo stupore del poeta nell'accorgersi che Amore non ha impedito la morte della giovane. ■ DOV'ERI…DOVE: si noti la *replicatio*. ■ AMORE MISERO: il poeta cambia interlocutore e si rivolge direttamente ad Amore. ■ CORSO: 'vita'. ■ A TENTAR…CONVENNE: si richiede una parafrasi per sanare l'oscurità semantica: 'a te [= Amore] parve opportuno tentare mille strategie e trucchi per aiutarla e [parve opportuno tentare] la difesa contro il suo male?'. Il poeta si risponde, dunque, immaginando che Amore non fosse vicino alla morente perché impegnato altrove nel tentativo di trovare ogni soluzione possibile per salvarla. ■ MILL'ARTI E MILLE PROVE: la ripetizione ravvicinata del numerale vanta molti precedenti petrarcheschi (ad esempio *TC* I, 87; *TP*, 94; *TM* II, 155; *Rvf* 103, 14; *Rvf* 164, 13; *Rvf* 177, 1). ■ SOSTENERLA: contro la malattia. ■ GELIDO: a causa del freddo della Morte. ■ SUO MAL: la malattia che ha determinato il decesso della giovane. ■ E, SE 'L DOLOR…: Molin suggerisce un'ulteriore giustificazione all'assenza di Amore che, affranto per il troppo dolore, si sarebbe isolato in un luogo appartato, affranto dal troppo sconvolgimento. ■ AMATO BUSTO…IMMOBILE: il poeta sofferma l'attenzione del lettore sul cadavere inerte della giovane, poi protagonista anche della stanza successiva.

67-77. Evidente l'ipotesto di *Rvf* 283, 1-2 «*Discolorato ài, Morte, il più bel volto*/ che mai si vide, e i più begli occhi spenti». ■ TEMPIO: 'luogo sacro', quindi anche chiesa: si può intendere come riferimento alla cerimonia cristiana della veglia. ■ POSAR: 'riposare in eterno' quindi giacere morta. ■ SCOSSO DEL BEL COLORE: 'privato del suo candore'. ■ TINTO: da ricondurre a «colore» (v. 69). ■ CONVERSO IN SCOGLIO: 'mutato in pietra' per la crudeltà del dolore. Si noti la comune condizione paralizzata della defunta, prima detta «immobile» (v. 65), e di coloro che ne osservano il cadavere.

78-82. Nel congedo, rivolgendosi alla canzone, il poeta ricorda a sé stesso che la volontà di Dio è indiscutibile, per quanto oscura («con secreta cagione», v. 80). Il componimento si conclude quindi con la contrapposizione tra la dolorosa scomparsa di lei e la confortante consapevolezza della sua memoria, sempre soave. ■ GRAVE: riferito alla morte di un qualcuno cfr. son. 167, 1-2 «Sì mi confuse il duol subito e *grave* / de la percossa tua morte acerba» e rimandi. ■ MEMORIA: uguale nel significato a son. 156, 11 «e celebrar la sua santa *memoria*» e 163, 9-10 «lasciando a noi di te *memoria* tale, / Molza, che vivrai sempre».

179.

Canzone in morte di una donna di nome Quirina, forse da identificare nella celebre Elisabetta Querini (Venezia 1496/1498 – Venezia 1 febbraio 1559), nobildonna veneziana amata da Bembo e Della Casa e ben inserita nel contesto culturale lagunare di metà XVI secolo. La Massola – così denominata per l'unione matrimoniale della patrizia con Lorenzo Massolo nel 1512 – pare infatti riconoscibile nella «Quirina» della quinta stanza della canzone, ma per un dubbio interpretativo cfr. cap. V. 4. 3 *I destinatari,* pp. 241-242. Come già nel son. 169, anche questa canzone vede il proprio fulcro nella tomba dell'amata e nell'auspicio di poter morire al più presto, così da poterla raggiungere. Il poeta sembra sfogare il proprio lamento in prossimità del sepolcro. La vicinanza fisica, oltre che concettuale, è suggerita dal continuo ricorso all'avverbio di luogo «qui» (vv. 4, 11, 12, 23, 26, 40, 45, 52, 73, 78) e all'uso del dimostrativo «questo» associato al tumulo (vv. 1 e 28), ribadito anche in chiusura di componimento («in *questa pietra* dura», v. 81). La canzone sviluppa un motivo usuale, ma non sono altrettanto diffusi i termini distorti e orridi attraverso cui viene declinato. L'angoscia per la morte di lei, e il protagonismo della tomba, si affiancano a riferimenti al suo cadavere in putrefazione (le «ossa», v. 29 e le «membra sparte», v. 36). Parimenti è altrettanto raccapricciante il desiderio del poeta di baciare i resti della donna, lavandone il corpo con le lacrime (vv. 36-37). Un simile gusto del macabro non è frequente nella poesia petrarchista, ma è autorizzato da precedenti petrarcheschi dove Petrarca rivolge il proprio pensiero al cadavere di Laura (*Rvf* 319, 12-14).
Un ultimo aspetto: il congedo, tradizionalmente riferito alla canzone stessa, recupera con circolarità l'immagine di apertura del componimento, ovvero il «sasso» (v. 1) e la «pietra» (v. 81). A ben guardare, quella che a prima vista si pone come un'equivalenza cela in realtà un rovesciamento: nella prima strofa la pietra è portatrice di morte in quanto riferito alla tomba dell'amata, nel congedo è al contrario portatrice di vita in quanto luogo in cui incidere, e quindi eternare, il componimento stesso. La canzone mantiene, quindi, fino alla fine il proprio effetto straniante: dopo sei stanze dedicate al desiderio di morire, trova conclusione in una richiesta di vita. Per altre considerazioni intorno all'impianto formale del testo cfr. cap. V. 4. 5 *Uno sguardo alle forme,* pp. 254-256.
La canzone, laddove si ritenesse valido il nominativo di Elisabetta Quirini, sarebbe databile al 1559.

[c. 85*r*] Questo è pur, questo è il sasso
che sì bel viso serra
e 'n sé chiude colei ch'amai cotanto.
Qui si nasconde, ahi lasso,
tutto quel bel, sotterra, 5
ch'ebbe d'ogni altro bel, la gloria e 'l vanto.
E io pur vivo in tanto
martir, o mio gran duolo!
O donna illustre e chiara,
s'a me fosti sì cara 10
debb'io qui, senza te, rimaner solo?
Qui m'ancida il cordoglio,
ch'io più viver non voglio.

Ben m'avria estinto inanzi
la doglia intensa e fiera, 15
ma la tempra del mio morir la speme.
Or vien che 'l duol s'avanzi

cui par che tardo io pera,
e col desio d'uscir crescon le pene.
Morte incontro mi viene 20
ch'al mio chiamar pria tacque,
e poserommi in pace
qui, dove in terra giace
[c. 85*v*] lei che per darmi e vita e morte nacque.
Nessun biasmi il mio ardire, 25
ch'io qui voglio morire.

Apri, Amor, per pietate
questo sasso rinchiuso,
e dammi ad abbracciar l'ossa felici,
ché de la sua beltate 30
assai ne porto infuso
dentro il pensier, ch'ha nel mio cor radici.
E se lagrime elici
da me sì folte e gravi,
almen m'appaga in parte 35
che le sue membra sparte
morendo basci, e del mio pianto lavi.
Null'uom tempri 'l mio lutto,
ch'io morir voglio al tutto.

Cada qui 'l frale pondo, 40
sotto cui piango e gemo,
e s'erga l'alma al ciel, dov'ella è viva,
come caduto è 'l mondo
del suo pregio supremo,
morta lei che fu qui terrestre diva; 45
di cui la Terra, or priva,
sembra un tetto pien d'ombra,
spenta sua chiara lampa,
e sol forma in sé stampa
d'orror, che l'alme di tristezza ingombra. 50
Nessun mi dia conforto,
ch'io vo' cader qui morto.

[c. 86*r*] Amor, mentr'ella visse,
tenne il mondo gioioso
qua giù per lei mostrando un paradiso; 55
né fu chi mai sentisse
pensier grave o noioso
mentre gli occhi fermò nel suo ben viso.
Febo, d'amor conquiso,
accrebbe al sacro colle 60
nova Musa e sorella
che Quirina s'appella,

dal nome suo ch'eterno ivi far volle.
Ceda l'alma al tormento
sì ch'io rimanga spento. 65

Così potess'io alzarmi
a ragionar di lei,
come convien, ch'in pianto il mio dir mute.
E sento anco disfarmi,
ch'io pur scoprir vorrei 70
quanta un dì cortesia, quanta virtute
mostrò per mia salute.
Deh, perché qui non scoppia
lo cor senza tardanza
con questa rimembranza? 75
Tu, se puoi, le mie pene, Amor, raddoppia
e 'n ciò mi presta aita,
ch'io qui lasci la vita.

Canzon, procura tu ch'Amor t'intagli
per più viver sicura 80
in questa pietra dura.

Canzone di 6 stanze di 13 vv. a schema abC abC cdeeDff; congedo a schema Abb. Lo schema, già di *Rvf* 125 e 126, si attesta anche in Cariteo, Sannazaro, Molza, Cappello, Tasso, Pietro Gradenigo e Zane. Nella I stanza A (*–asso*) e C (*–anto*) sono in assonanza; D (*–olo*) e F (*–oglio*) sono in assonanza; inclusiva la rima "cotanto": "tanto" (3, 7); paronomastica la rima "chiara": "cara" (9, 10); nella II stanza B (*–era*) e C (*–eme*) condividono la tonica in *–e*; A (*–anzi*), D (*–acque*) e E (*–ace*) condividono la tonica in *–a*; B (*–era*) e F (*–ire*) sono in consonanza; nella III stanza A (*–ate*), D (*–avi*) e E (*–arte*) condividono la tonica in *–a*; A e D sono in assonanza e parziale consonanza; ricca la rima "pietate": "beltate" (27, 30); inclusive le rime "felici": "elici" (29, 33) e "parte": "sparte" (35, 36); nella IV stanza A (*–ondo*) e F (*–orto*) sono in assonanza; inclusiva la rima "ombra": "ingombra" (47, 50); nella V stanza A (*–isse*) e C (*–iso*) condividono la tonica in *–i*; B (*–oso*) e C sono in consonanza; D (*–olle*) e E(*–ella*) sono in consonanza; B e D condividono la tonica in *–o*; nella VI stanza A (*–armi*) e E (*–anza*) condividono la tonica in *–a*; C (*–ute*) e F (*–ita*) sono in consonanza.

1-13. ■ QUESTO…QUESTO: si noti l'enfasi tragica data dalla ripetizione, marcata dagli *ictus* prosodici, del dimostrativo. ■ SASSO: la 'tomba'; poi ancora ai vv. 27-28 «Apri Amor per pietate / questo *sasso* rinchiuso»; non sfugga la scia fonica della sibilante: «Questo è pur, questo è il SaSSo / che Sì bel viso Serra» (vv. 1-2). ■ BEL VISO SERRA: per uguale costrutto cfr. *TE*, 142 «Felice *sasso* [= v. 1] *che 'l bel viso serra*!». ■ NASCONDE: in contesto differente, ma per la vicinanza di termini, cfr. canz. 85, 55 «di lei, che 'l velo il dì *nasconde* e *chiude* [= v. 3]». ■ QUEL BEL: l'uso di *bel* con funzione di sostantivo, per quanto lecito, non risponde all'*habitus* linguistico prevalente nella lirica del XVI secolo. Non mancano però alcune eccezioni come, a titolo esemplificativo, Veronica Franco *Terze Rime* 12, 43-44 «e pose a suo diletto in questo lido / tutto *quel bel*, tutta quella dolcezza». ■ SOTTERRA: cfr. son. 169, 6 «che 'l nostro maggior *ben* chiudi [= *chiude*, v. 3] *sotterra*». ■ LA GLORIA: simile cfr. son. 212, 2 «del fior *d'ogni bellezza* e d'onestate»; per la coppia sostantivale cfr. B. Tasso *Amori* V 188, 4 «darmi di bon scrittor la *gloria* e 'l *vanto*». ■ QUI: già al v. 4. ■ ANCIDA: per la vicinanza di termini cfr. son. 68, 4 «di lor *m'ancida* o dia maggior *cordoglio*». ■ VIVER NON VOGLIO: si noti l'allitterazione della fricativa *–v*.

14-19. ■ ESTINTO…LA DOGLIA: per un analogo dolore mortale cfr. son. 28, 14 «da *doglia*, che m'avria per altro anciso»; son. 42, 6 «sento la *doglia* in me farsi mortale» e canz. 89, 127 «ben m'avria 'l *duol*, s'uom per *duol* more, *estinto*». ■ LA TEMPRA: si riferisce, verosimilmente, alla *doglia* (v. 16). ■ TARDO: 'in età avanzata'; son. 139, 8 «ne so, s'al *tardo* io pur tal viva, o *pera*». ■ USCIR: 'dalla vita'. ■ E VITA E MORTE: si noti la coppia di sostantivi in polisindeto.

27-32. ■ APRI…PIETATE: marcata l'allitterazione della bilabiale *-p*. ■ OSSA FELICI: sono dette *felici* della donna. ■ NEL MIO COR RADICI: cfr. *Rvf* 255, 10 «…che *nel cor radice* m'hanno». ■ ELICI: 'estrai, fai uscire', riferito ad Amore; cfr. son. 169, 8 «e sì gravi sospir dal petto *elice*»; B. Tasso *Amori* V 133, 7-8 «sia 'l martir nostro e quale amaro pianto / dagli afflitti occhi nostri il duolo *elice*». ■ MEMBRA SPARTE: cfr. B. Tasso *Amori* I 41, 7 «son *membra sparte*, e tinti e molli i fiori»; G. Gradenigo *Rime* 24, 10 «di celeste licor sue *membra sparte*». ■ BASCI E DEL MIO PIANTO LAVI: forse nella memoria si riconosce Trissino *Sofonisba*, 1647-1650 «E detto questo se lo strinse al petto / e lo baciò teneramente in fronte. / E mentre ciò facea, la bella faccia / di rugiade lacrime bagnava». In riferimento all'amata morente cfr. Rota *Rime* 131, 5-6 «Io l'una e l'altra man gelata e bianca / *baciava* in tanto e non havea parole» e 9-10 «E *basciando bagnava* hor questa hor quella / col fronte di quest'occhi, e co' sospiri».

40-45. ■ CADA: poi ripreso al v. 43 «come *caduto* è 'l mondo» e al v. 52 «ch'io vo *cader* qui morto»; in opposizione al movimento contrario di «s'erga» (v. 42). ■ PONDO: 'peso', quindi 'il corpo mortale'. ■ VIVA: da ricondurre all'idea cristiana per cui la condizione dopo la morte è la vera vita. ■ TERRESTRE DIVA: cfr. son. 53, 3 «Donna sen va come *terrestre diva*».

46-52. ■ DI CUI: riferito al «pregio supremo» (v. 44). ■ TERRA…PRIVA: per lo stesso concetto cfr. Della Casa *Rime* 37, 10-11 «…e 'mpoverita e scema / del suo *pregio* sovran la terra lassa». ■ TETTO: ■ LAMPA: la donna rappresenta la fonte di luce sulla Terra, senza la quale è avvolta nel buio; cfr. canz. 95, 82 «Si mostran presso a più *chiara lampa*» e cfr. *Rvf* 366, 16 «…e con più *chiara lampa*».

53-58. ■ PARADISO: per lo stesso concetto cfr. ball. 93, 93 «tutto era intorno e *gioia* e *paradiso*». ■ NÈ FU MAI…VISO: il concetto, tradizionale nella lirica amorosa, non esclude un richiamo a Guinizzelli *Rime* 10, 14 «null'om pò mal pensar fin che la vede». Per *noioso* riferito ai pensieri cfr. *Rvf* 71, 80 «di *noiosi pensier*…»; per la coppia aggettivale cfr. anche son. 14, 8 «sempr'esca, e non sia mai *noioso e grave*» e canz. 89, 207 «fatto a me stesso ancor *grave e noioso*», con memoria di *Rvf* 72, 27 «a me *noioso et grave*» e Bembo *Rime* 112, 8. ■ SACRO COLLE: il Parnaso. ■ NOVA MUSA: riferito sempre alla Massola cfr. Della Casa *Rime* 37, 7 «era alma a Dio diletta, a *Febo* [= v. 59] cara». ■ SORELLA: le Muse nella mitologia greca sono fra loro sorelle. ■ QUIRINA: donna di incerta identificazione; è legittimo ammettere il nominativo di Elisabetta Querini, così denominata da Bembo (*Rime* 136, 1 «Se in me, *Quirina*, da lodar le carte») e Della Casa (*Rime* 38, 14 «*Quirina*, in gentil cor pietate è loda»), ma non si possono escludere altre ipotesi.

59-71. ■ QUANTA…QUANTA: si noti la *duplicatio*. ■ SENZA TARDANZA: anche in ball. 93, 54 «Or vengo a l'altro suon *senza tardanza*». ■ RIMEMBRANZA: il ricordo di lei.

72-74. ■ INTAGLI: 'incida'; per la vicinanza di termini cfr. Bembo *Rime* 73, 5 «Un sasso [= pietra, v. 74] è forte sì, che non *s'intaglia*». ■ PIETRA DURA: per il sintagma cfr. B. Tasso *Amori* II 65, 5 «il nome in cui *pietra* salda e *dura*».

MADRIGALE*
IN MORTE

180. [c. 86*v*]

Il componimento dà voce alla disperazione dell'io lirico per la morte dell'amata, di ignota identificazione. Nel testo, la costellazione di termini chiave restituisce l'incapacità del poeta di evadere dal pensiero del lutto: *lagrimar*, vv. 1 e 8 (poi anche *piangeria*, v. 11; *pianto*, vv. 13 e 15); *duolo*, v. 1 (*doglio*, v. 9; *doglia*, vv. 10 e 13; *duol*, v. 15); *lamento*, vv. 3 e 9. Il componimento è attraversato pure da ripetuti riferimenti alla sofferenza (*tormento*, v. 2; *nulla spene*, v. 4; *misero*, v. 5; *soffrir*, v. 6; *pene* v. 8) e alla morte (*è gita*, v. 4; *Morte*, v. 14; *ancida* e *spento*, v. 17). L'insistita ripetitività, che conferisce un tono concitato, è altresì ribadita dal reiterarsi di uguali moduli sintattici quali le interrogative (v. 1; 2; 3; 11-12 e 13-14) – tra cui alcune identiche fra loro («*Che giova*…» v. 1 e «*E chi*…» vv. 11-12 e 13-14) – e le invocazioni («*O* pianto, *o* duol…» v. 15). L'attenzione al soggetto è restituita, inoltre, dalla costellazione di pronomi personali (vv. 4, 7, 15, 9, 10, 14, 17).
La ballata non è databile.

*NOTA METRICA: per lo scarto tra forma metrica effettiva e quella indicata nel paratesto della *princeps* si veda cap. V. 4. 5 *Uno sguardo alle forme,* pp. 256-257.

Che giova il lagrimar? Che giova il duolo
dove non ha rimedio il suo tormento?
Anzi, accresce martir vano lamento?

Madonna è gita. Io qui, con nulla spene
di rivederla più, misero vivo; 5
soffrir dovrei ma più che non conviene
fa sua memoria in me da gli occhi un rivo.
Né per ciò 'l lagrimar scema le pene,
anzi, mentre io mi doglio e mi lamento,
rimembrando il mio mal più doglia sento. 10

E chi non piangeria diviso in tanto
d'ogni suo ben che fisso in cor lo porte?
E, se quinci ne vien la doglia e 'l pianto,
chi gli può terminar meglio di Morte?
O pianto, o duol, ch'in me potete tanto, 15
sfoghimi l'un almen con qualche accento
o l'altro ancida ed ei meco sia spento.

Ballata mezzana di due stanze a schema XYY AB AB AYY. Particolarmente elaborato il trattamento delle rime: X è irrelata; in consonanza le rime Y (*–ento*) e C (*–anto*); Y inverte le vocali con D (*–orte*); ricca la rima "tormento": "lamento" (2, 3); equivoche le rime "lamento": "lamento" (3, 9) e "tanto": "tanto" (11, 15); inclusiva la rima "spene": "pene" (4, 4).

1-4. Per una domanda simile, ma di diverso significato cfr. *Rvf* 132, 5-6 «S'a mia voglia ardo, onde 'l *pianto* e *lamento*? / S'a mal mio grado, il *lamentar* che vale?». ■ CHE GIOVA: forse eco di *Rvf* 270, 73 «*Che giova* Amor…» e, sempre in *incipit*, Bembo *Stanze* 42, 1 «*Che giova*…». ■ VANO: perché incapace di riportare in vita la donna o porre fine al dolore.
5-7. ■ IN ME…RIVO: metafora tradizionale per esprimere un pianto copioso, già in Bembo *Rime* 151, 9-10 «Io questa piango, e poi ch'al mio riposo / torno, più largo fiume gli occhi miei».
8-10. ■ SCEMA: 'riduce'. ■ IL MIO MAL: cioè 'la causa del mio male', ovvero la morte di lei.
11-17. ■ PIANGERIA: 'piangerebbe'. ■ DIVISO: 'scisso'. ■ SUO BEN: la donna amata. Per uguale uso in contesto simile: *Rvf* 344, 9 «Ogni mio *ben* crudel Morte m'à tolto». Per una simile contrapposizione tra «mio mal» (v. 10) e «ben» (v. 12), sempre riferito alla donna, cfr. *Rvf* 170, 7 «mio *ben*, mio *male*…». ■ L'UN...: il pianto. ■ L'ALTRO: il dolore. ■ EI: riferito al *duol* (v. 15), che ne sancisce la morte.

SONETTI
SPIRITUALI

181. [c. 87*r*]

Primo sonetto della sezione dedicata ai componimenti di materia spirituale. Il testo consiste in una meditazione sulla propria condizione di peccatore e sul proprio auspicio di redenzione. La poesia si articola nella forma di un dialogo interiore con Dio, interlocutore silenzioso, ma sempre presente nel testo: «Signor» (v. 1), «nel cospetto *tuo*» (v. 4), «*tuo* tormento» (v. 7), «*tue* pene» (v. 8), «*tua* croce» (v. 11) e «*tua* clemenza». (v. 14). Nella prima quartina Molin si dichiara afflitto dalla consapevolezza dei propri errori e dal timore che Dio possa condannarlo. Tuttavia, la seconda quartina rovescia il ragionamento e spinge il poeta ad affidarsi completamente alla speranza nella misericordia del Signore, che ha già dato dimostrazione di essere disposto a sacrificarsi per il beneficio dell'umanità. Il tema è da riconoscersi tra i più frequentati della poesia religiosa di epoca cinquecentesca e vede ripetuta attestazione anche nel *corpus* spirituale di Molin. Il tono del sonetto è dimesso, e a questo concorre anche l'assenza di soluzioni di difficoltà formale. Tuttavia si noti, almeno, il modulo correlativo dei vv. 9-10: «Così di tutto *tema* e tutto gelo, / tutto *speme* divengo e tutto foco».
Il sonetto non è databile.

Quand'io penso, Signor, a le infinite
mie colpe, a gli errori miei, temo e pavento
che de l'interno mio grave lamento
sian nel cospetto tuo le voci udite; 4

ma, quand'io poi riguardo a le ferite
che sostener per noi fosti contento,
torno a sperar che tanto tuo tormento,
tante tue pene indarno non sian gite. 8

Così di tutto tema e tutto gelo,
tutto speme divengo e tutto foco,
e desioso a la tua croce anelo, 11

certo che 'l trar dal più profondo loco
qualunque peccator, e darli il cielo,
a l'infinita tua clemenza è poco. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; in assonanza la rima B (*–ento*) e C (*–elo*); ricca la rima "lamento": "tormento" (3, 7); paronomastica la rima "gelo": "cielo" (9, 14). La sequenza rimica "lamento": "contento": "tormento" anche in MOLIN *Rime* 10 (2, 4, 5) e 21 (9, 12, 14).

1-4. ■ QUAND'IO…: l'*incipit* è molto simile, nella forma e significato, a Colonna *Rime* 159, 1-4 «Quand'io riguardo [= *penso* v. 1 e = *riguardo* v. 5] il mio *sì grave errore* [= *errori miei*, v. 2], / confusa, al Padre eterno il volto indegno / non ergo allor, ma a Te, che sovra il legno / per noi moristi, volgo il fidel core». È impossibile non segnalare però che si tratta di un attacco di memoria petrarchesca (*Rvf* 18,

1 «*Quand'io* son…»; 143, 1 «*Quand'io* odo…»; 291, 1 «*Quand'io* veggio…»; 298, 1 «*Quand'io* mi volgo…»). Non sfugga la vicinanza al v. 5 «ma *quand'io* poi…», proseguimento (e rovesciamento) della riflessione avviata in *incipit*. ■ SIGNOR: Dio. ■ MIE…MIEI: si noti il chiasmo «mie colpe» – «errori miei» e la pronunciata inarcatura tra i vv. 1-2. ■ MIE COLPE: per vicinanza di tono cfr. Molza sonetto *Signor, se miri alle passate offese*, 13 «e *le gravi mie colpe*, ond'io *pavento* [= v. 2]» (in *Rime di diversi* 1565, p. 78). ■ ERRORI: anche in son. 182, 7 «…ch'*errando* io caggia» e son. 185, 6 «per molti *error*…»; per il concetto dei vv. 1-2 «a le infinite mie colpe, a gli *errori* miei» cfr. anche Bembo *Rime* 165, 12 «che 'l peccar nostro senza fin non sia»; per la vicinanza di termini cfr. T. Tasso sonetto *De le mie colpe e del mio grave errore* (in *Rime spirituali* 1550, I, c. 22*r*). ■ INTERNO MIO…LAMENTO: l'interiorità del poeta.
5-8. ■ QUAND'IO…FERITE: per un simile pensiero sulle piaghe di Cristo come fonte di speranza in quanto dimostrazione dell'infinita clemenza divina, cfr. *Rvf* 366, 51-52 «ne le cui *sante piaghe* / prego ch'appaghe il cor vera beatrice». La meditazione sulla passione di Cristo porta il fedele ad avere fiducia nella salvezza finale. Il tema è centrale anche nella ballata conclusiva delle *Rime* del Bembo (*Rime* 165) e di Rota (*Rime* 213). ■ RIGUARDO: 'ripenso'. ■ FERITE: ovvero le cinque piaghe di Cristo sofferte durante la Crocifissione. ■ SOSTENER PER NOI: si riferisce al sacrificio di Cristo compiuto per permettere il riscatto dell'umanità. ■ TORNO A SPERAR: il pensiero infonde speranza nel poeta. ■ TANTE…TUE PENE: si noti la sequenza allitterante: «…Tanto Tuo Tormento / Tante Tue pene…» che prosegue poi al v. 9 «così di TuTTo Tema e TuTTo gelo». Ricordando l'insegnamento di Cristo, il poeta ha modo di trasformare le sue paure in speranze, le prime associate al gelo, le seconde al fuoco. Le corrispondenze sono perfettamente espresse anche dalla ripetizione enfatica di «tutto» (ripetuto ben quattro volte ai vv. 9-10) e alla disposizione simmetrica degli elementi: 'tema' – 'gelo' – 'speme' – 'foco'.
9-11. ■ TUTTO…TUTTO: si noti il ricorso all'enfasi retorica della *replicatio*; il passo ricorda canz. 197, 58 «e tutto speme e tutto ardor divento». ■ TEMA: 'paura'; da ricondurre a «temo» del v. 2. La contrapposizione tra timore e speranza pare eco di *Rvf* 134, 2 «et *temo et spero*; et ardo [= *foco*], et son un ghiaccio [= *gelo*]»; ma anche *Rvf* 252, 2 «et *temo et spero*…» e *Rvf* 178, 2 «*assecura et spaventa, arde et agghiaccia*»; in ambito spirituale cfr. anche Grimaldi sonetto *Soccorrimi, Signor, che afflitta e lassa*, 1-3: «Soccorrimi, Signor, che afflitta e lassa / *fra la speme e 'l timor l'anima ondeggia* / e in questo mar d'error cieca vaneggia (in *Rime di pentimento spirituale* 1765, p. 21). ■ GELO: associato alla paura anche in canz. 195 ai vv. 119 «…e dal *timor*, ch'entro *m'agghiaccia*» e 124 «strugge a quel *foco* [= v. 10] ogni *temenza e gelo*»; ma già in *Purg.* IX 42 «come fa l'uom che, *spaventato, agghiaccia*»; *Rvf* 182, 2 «di gelata paura…» e poi anche in Bembo *Rime* 17, 19 «…*di tema ghiaccio*». In ambito spirituale cfr. Cappello *Rime* 87, 5 «Così fra *tema*, et *speme* hor *gelo*, hor *ardo*». ■ A LA TUA CROCE ANELO: per la volontà di seguire Cristo con la propria croce cfr. almeno Colonna *Rime* 5, 1-2 «Con la croce a gran passi ir vorrei dietro / al Signor per l'angusto erto sentiero».
12-14. ■ CERTO: la clemenza di Dio non è solo una speranza ma una certezza. ■ PROFONDO LOCO: l'Inferno; mai menzionato esplicitamente in Molin, che ricorre sempre a perifrasi sul modello dantesco di «…che 'l *profondo* abisso gitta» (*Inf.* XI, 5). Per l'accostamento dei termini cfr. sempre *Inf.* XVIII, vv. 5-6: «…assai largo et *profondo* / di cui suo *loco* dicerò l'ordigno». ■ QUALUNQUE PECCATOR: espressione simile a Bembo *Rime* 164, 14 «*quantunque peccator*…». ■ DARLI IL CIELO: garantendone la salvezza nel regno dei cieli. ■ INFINITA TUA CLEMENZA: l'infinita misericordia di Dio; il riferimento sembra ispirato alla figura del Padre nella parabola del Figliol prodigo (cfr. *Lc* 15, 20): il padre (come Dio) ha la facoltà di abbracciare e graziare tutti, con qualunque carico di condanne o colpe; eco di *Purg.* III, 122-3 «ma la bontà *infinita* ha sì gran braccia, / che prende ciò che si rivolge a lei»; anche in B. Tasso *Salmi* XII, 43 «Padre *clemente*, tua pietà *infinita*». Simile concetto si attesta anche in Dolce sonetto *Ecco, che le mie colpe ad una ad una*, 1-4 «Ecco, che le mie colpe ad una ad una / a te benigno Re è confesso e mostro/ sapendo quanto avanza il pecar nostro / l'infinta pietà, che 'n te s'aduna» (in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 29*v*).

182. [c. 87*v*]

Il sonetto consiste in una preghiera a Dio, espressa attraverso un'ordinata scansione bipartita: dopo aver ammesso il proprio smarrimento (vv. 1-8), il poeta avanza la supplica di essere ricondotto alla via della salvezza (vv. 9-14). Molin fa propria la parabola della Pecorella smarrita (per la quale cfr. *Mt* 18, 12-14; *Lc* 15, 3-7 e *Tm* 107). Il motivo, molto diffuso nella letteratura spirituale cinquecentesca, si attesta anche in un sonetto di Giacomo Zane (ZANE *Rime* 158) e

in uno di Antonio Giacomo Corso, di cui, a fronte della spiccata vicinanza al sonetto moliniano, si trascrive il testo: «Ecco Signor la pecora smarrita, /che dal tuo *gregge* il gran nemico tolse, /e ne i mondan piacer tosto la volse /da la vera celeste eterna vita. // Sol per tua gratia almo *Pastor*'uscita, / da i lacci, in cui gran tempo quella involse, / cercando il porto, ove mal saggia sciolse, / c'humil ritorna a te saggia e pentita. // Per gustar quelle dolci tue chiar'acque, / che prima in Samaria, e poi morendo in croce, / benigno il peccator ne festi herede. // Falla degna Signor, poi che ti piacque, / per lei morte patir sì cruda, e atroce / che di salvarsi altro sentier non vede» (CORSO *Rime*, c. 37*v*). Particolarmente affine a MOLIN *Rime* 182 è anche un sonetto di Gabriele Fiamma, di cui meritano di essere ricordate le quartine: «Questa, ch'io tanto amai, misera vita, /quando l'alma, seguendo il volgo errante, / lasciò del buon Pastor le gregge sante, / onde al fin si trovò sola, et smarrita; // d'ogni verace ben nuda, e sfornita, /da che lasciai l'error, mi veggio avante / piena d'affanni, et di sciagure tante, / che la morte mi fia cara, et gradita» (FIAMMA *Rime spirituali*, pp. 234-235). Oltre che una ovvia vicinanza tematica, un confronto puntuale fra testi mette in luce la presenza di un lessico comune: *misera* («misera preda» son. 182, 8), *seguendo il volgo errante* («et vo dietro al disio» son. 182, 3), *errante* («errando» son. 182, 7), *gregge sante* («santo ovile» son. 182, 4 e «tua greggia» son. 182, 11), *buon Pastor* («Pastor» son. 182, 9), *smarrita* («disperso» son. 182, 4), *d'ogni verace ben nuda, e sfornita* («Da quel, che crebbe in me d'ignaro et vile» son. 182, 5). Infine, il componimento di Molin può essere messo in relazione anche con il *Salmo V* di Bernardo Tasso, in particolare per i vv. 26-35, che sviluppano la medesima situazione e preghiera conclusiva: «Semplice e pura agnella, / se talor per errore / vagar intorno per la selva bella / lascia sola il pastore, / ella è rapita, et ei danno ha et dolore. // Deh non lasciar in preda / quest'alma poco accorta / al suo nimico, sì ch'errar la veda / sola e senza tua scorta, / onde ne resti lacerata e morta». Nel sonetto di Molin non si fa mai riferimento esplicito ad una pecorella, ma le metafore animalesche intessono l'intero componimento: «animal sacro e gentile» (v. 1), «fera selvaggia» (v. 2), «santo ovile» (v. 4), «misera preda» (v. 8), «Pastor» (v. 9), «agnello umano» (v. 10), «greggia» (v. 11).
Il sonetto non è databile.

TRADIZIONE TESTUALE: GOBBI 1709, p. 101.

Fatto son, d'animal sacro e gentile
qual mi creasti tu, fera selvaggia
e vo dietro al desio di piaggia in piaggia,
tolto e disperso dal tuo santo ovile. 4

Da quel che crebbe in me d'ignaro e vile
vinta è la parte più nobile e saggia,
e gran periglio va ch'errando io caggia,
misera preda, in cruda mano ostile. 8

Tu, se Pastor del Ciel prendesti forma
per noi di mansueto agnello umano
e di tua greggia qui pietà t'avampa, 11

rendi me, prego, a la primiera stampa
e con la verga di tua grazia in mano
trammi a l'albergo, e segna inanzi l'orma. 14

Sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE EDC; in assonanza le rime B (*–aggia*) e E (*–ampa*); invertono le vocali le rime C (*–orma*) e D (*–ano*); inclusive le rime "ovile": "vile" (4, 5), "forma": "orma" (9, 14) e "umano":

"mano" (10, 13).

1-4. ■ FATTO SON: attacco simile a son. 4, 1 «*Fatto son* nel mirarvi almo mio Sole». ■ ANIMAL SACRO E GENTILE: in contrapposizione alla bestia selvaggia del v. 2, l'espressione è metafora dell'uomo puro e retto, non ancora traviato e allontanato da Dio; da ricondurre al v. 6 «…la parte più nobile e saggia». ■ FERA SELVAGGIA: per un'immagine simile cfr. son. 11, 1 «Come in bosco *animal selvaggio* e *fero*» e canz. 17, 70 «ch'io per me son un uom cieco *selvaggio*». L'associazione di sé stesso ad un animale in difficoltà è centrale anche in Parabosco sonetto *Tu che non vuoi, né mai, pietoso Iddio*, in cui si associa ad un uccello dalle ali «invescate», caduto in una trappola che gli impedisce di volare fino al Signore (in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 34*r*). ■ PIAGGIA IN PIAGGIA: 'di luogo in luogo'; evidente l'eco di *Rvf* 237, 19 «consumando mi vo di *piaggia in piaggia*». ■ SANTO OVILE: 'la casa di Dio', ovvero la Chiesa; cfr. Dolce sonetto *Se à i tanti e tali che 'l fattor del mondo*, 11 «egli ha chiamato nel suo *santo ovile*» (in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 32*v*); Molza sonetto *Agno puro di Dio, che gli alti campi*, 2 «del Ciel lasciando in questo basso *ovile*» (in *Rime spirituali* 1550, I, c. 23*r*). Alla base dei riferimenti è ineludibile il precedente biblico di *Io* 10, 7-9 «Dixit ergo iterum Iesus: "Amen, amen dico vobis: Ego sum ostium ovium. Omnes, quotquot venerunt ante me, fures sunt et latrones, sed non audierunt eos oves. Ego sum ostium; per me, si quis introierit, salvabitur et ingredietur et egredietur et pascua inveniet"». Per approfondimenti e bibliografia su Gesù-Buon Pastore cfr. ZEVINI 2009, pp. 289-302.
5-8. ■ IGNARO E VILE: simile a son. 249, 10 «cinto mai dir, che non sia *incolto o vile*». Da ricondurre, per contrasto, a «nobile e saggia» (v. 6), dittologia aggettivale con chiasmo semantico rispetto a «ignaro e vile» (v. 5). ■ LA PARTE…SAGGIA: ovvero la componente pura, non ancora traviata dal mondo terreno. ■ E GRAN PERIGLIO: il pericolo di traviamento è già alluso al v. 3. ■ CAGGIA: 'cada'. ■ PREDA: per il medesimo concetto in ambito spirituale cfr. son. 185, 12 «Tu, perch'io *preda* di Satan non pera». ■ CRUDA MANO OSTILE: il poeta ammette il rischio di cadere vittima del 'peccato', del quale l'uomo sprovveduto può essere facilmente preda; per un'immagine simile cfr. Stampa *Rime* 242, 74 «…d'ogni *cruda* et empia *mano*». Per simile situazione di rischio nell'ambito di una lirica spirituale cfr. B. Tasso *Salmi* V, 31-35 «Deh non lasciar in *preda* / quest'alma poco accorta / al suo nimico, si ch'*errar* la veda / sola, e senza tua scorta; onde ne resti lacerata et morta».
9-11. ■ PASTOR DEL CIEL: Gesù è definito Pastore già in *Io.* 10, 14-15 «Ego sum *pastor bonus* et cognosco meas, et cognoscunt me meae, sicut cognoscit me Pater, et ego cognosco Patrem; et animam meam pono pro ovibus». ■ PER NOI: 'a nostro vantaggio', in quanto il sacrificio di Cristo è per la salvezza dell'umanità. ■ MANSUETO AGNELLO UMANO: Gesù ha preso la forma di un agnello mansueto, animale simbolico perché vittima sacrificale per la redenzione dei peccati dell'umanità; per il riferimento evangelico cfr. *Io.* 1, 29 «Altera die videt Iesum venientem ad se et ait: "Ecce *agnus Dei*, qui tollit peccatum mundi"» e *Io.* 1, 36 «et respiciens Iesum ambulantem dicit: "Ecce *agnus Dei*"». Per alcuni precedenti poetici cfr. *Par.* XXIV, 1-2 «O sodalizio eletto a la gran cena / del *benedetto Agnello*…»; Colonna *Rime* 5, 12 «*l'Agnel di Dio*, nostro fidato amico» e Molza in sonetto *Agno puro di Dio, che gli alti campi* (in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 23*r*). Si ricordi anche l'uso di B. Tasso *Salmi* II, 21-25 «In te posto ho, *Signor*, tutta la spene, / né altronde spero aita / contra questo tiranno, che mi tiene / com'*agna* che *smarrita* / ha lungi dal *pastor* lupo rapita». L'agnello è detto «umano» perché Dio si è fatto uomo per scendere sulla Terra. ■ GREGGIA: i fedeli di Cristo. ■ QUI: sulla Terra. ■ PIETÀ: da collegare alla «grazia» del v. 13.
12- 14. ■ RENDI ME…STANZA: 'riportami, ti prego, alla condizione originaria', ovvero puro e teso alla via della salvezza. ■ E CON LA VERGA…INANZI L'ORMA: per l'immagine di Dio come Pastore è forte la memoria di *Rvf* 105, 42-45 «Io mi fido in Colui che 'l mondo regge / et che' seguaci Suoi nel boscho *alberga* / che con *pietosa verga* / mi meni al passo omai tra le Sue *gregge*». Per l'immagine della verga anche cfr. *Rvf* 50, 32-34 «et co l'usata *verga*, /…/ move la schiera sua soavemente»; per la richiesta di vedere indicata la via della propria salvezza cfr. in particolare *Psalm* 27, 11 «Ostende mihi, Domine, viam tuam et dirige me in semitam rectam propter inimicos meos». Si ricordi anche Zane *Rime* 158, 9-12 «né più d'avare ingorde mani avinta / sia quella *verga*, che per via secura / guidar ne deve a la celeste porta». ■ SEGNA INANZI: il poeta, smarrito, chiede di seguire il tracciato di Cristo. ■ ORMA: 'traccia', quindi 'strada'. Per un invito simile cfr. Tansillo *Rime* 130, 9-14: «Sin qui non trovo, ch'*orma* de le mie / stampi la strada tua, che par sì alpestra, / e son del giorno omai più in là, che a terza. // Prima ch'asseri o più lontan travie, / rimenami al camin de la man destra, / col raggio, Signor mio, non con la sferza».

183. [c. 87*v*]

Il sonetto consiste in una preghiera al Signore in cui la riflessione spirituale è fortemente congiunta alla consueta lirica amorosa. Nel dettaglio, Molin recupera la tradizione stilnovista della donna-angelo, come suggeriscono sia il riferimento esplicito del v. 1 («questa angeletta») sia la scelta verbale in apertura di testo («mira», v. 1), capace di rievocare suggestioni proprie dello stilnovismo cavalcantiano e dantesco. Il modello è tuttavia rovesciato: se nella tradizione medievale l'amore per la donna assume una connotazione positiva e nobilitante in quanto canale privilegiato per un contatto con Dio, nel sonetto di Molin l'amore terreno è invece motivo di perdizione dell'anima e deviazione dal Signore. Dunque il poeta innamorato, consapevole del proprio smarrimento, confida nell'intercessione salvifica di Dio giacché, essendo l'uomo una sua creazione, lo riconosce responsabile della propria fragilità morale (v. 9). All'interno del testo l'ambivalenza tra la sfera amorosa e quella religiosa è restituita dall'intreccio di simmetrie e rovesciamenti. In primo luogo «l'angeletta» è descritta in termini positivi (v. 1 «pura», v. 4 «perfetto essempio» e v. 10 «bella»), ma esercita sul poeta solo effetti negativi in quanto causa di distrazione (vv. 5-6). Parimenti il topico fuoco d'amore, introdotto con un'accezione negativa, vede in realtà un risvolto positivo in quanto viene associato a quello infernale. Per tanto Molin suggerisce a Dio di non aver bisogno di altre strategie punitive in quanto sta già scontando in vita le proprie colpe attraverso la sofferenza amorosa. Non sfugga quindi il ribaltamento finale: l'amore, presentato dapprincipio come ostacolo alla salvezza dell'anima, nell'ultima terzina diventa invece ciò che rende possibile una paradossale espiazione in vita dei propri peccati.
Il sonetto non è databile.

TRADIZIONE TESTUALE: ms. V (c. 191*r*), ms. L_1 (c. 219*v*) e ms. L_2 (c. 286*r*).

Mira, Signor, questa angeletta pura
che tu forse dal ciel mandasti a noi
per dar, col volto e co' sembianti suoi,
perfetto essempio d'una tua fattura. 4

Mira, prego, com'ella oltra misura
di sé m'accende, e s'i vestigi tuoi
lascio per seguir lei, tu, che sol puoi,
m'indrizza, e scusa la mia fragil cura; 8

ché, s'a te piacque di sì infermi sensi
crearmi e lei sì bella, è degno ancora
che mi perdoni o che mi porgi aita. 11

E s'arder debbo, pur si ricompensi
con quel di Stige il foco ov'ardo ogni ora:
ch'assai col proprio error l'alma è punita 14

---

1 angeletta] angioletta V
3 suoi] soi L_1
4 d'una tua fattura] della tua figura L_2
6 tuoi] toi L_1
13 con quel di Stige il foco] col foco eterno el foco V; co 'l fuoco eterno, il fuoco L_1 co 'l foco c'etterno; il foco L_2
14 mal] error V L_1 L_2

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE CDE; A (*–ura*) e D (*–ora*) sono in consonanza; inclusiva la rima "ancora": "ora" (10, 13).

1-4. ■ MIRA, SIGNOR: simile a canz. 143, 159 «Ma tu *Signor* del ciel *mira* l'occolto»; Della Casa *Rime* 70, 5 «*mira*, Padre celeste…» e, in posizione di attacco, Colonna *Rime* 86, 1 «*Mira* l'alto principio, onde deriva». Per la scelta verbale, di memoria fortemente duecentesca, non si esclude nemmeno una reminiscenza di Cavalcanti *Rime* 4, 1 «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la *mira*» e *VN* XXI, 1-2 «Ne li occhi porta la donna mia Amore / per che si fa gentil ciò ch'ella *mira*». Torna in anafora al v. 5. ■ ANGELETTA: anche nel son. 189 e canz. 178, 15 «L'aspetto avea d'*un'angeletta pura*». La donna è associata ad un angelo per i connotati perfetti che la contraddistinguono. ■ PURA: in riferimento alla "donna angelo" già in *VN* XIX, 44. ■ CHE TU…NOI: per lo stesso concetto cfr. *VN* XXVI, 7-9 «e par che sia una cosa venuta dal cielo / da cielo in terra a miracol mostrare. / Mostrasi sì piacente a chi la *mira* [= v. 1]». ■ VOLTO…SEMBIANTI: per la vicinanza di termini cfr. canz. 95, 3 «il bel *volto* e i *sembianti*…» e son. 189, 6 «non fu degno *mirar* sì bel *sembiante*». ■ FATTURA: 'creazione'.
5-8. ■ OLTRA MISURA: in maniera spropositata; per un uso simile cfr. *Rvf* 90, 3 «e 'l vago lume *oltre misura* ardea». ■ M'ACCENDE: per la sintomatologia d'amore cfr. son. 13, 9 «così spesso d'inanzi a chi *m'accende*» e rimandi. ■ VESTIGI: lat. da *vestigium*, quindi 'orme'; per l'attestazione del termine cfr. *Purg.* XXVI, 106; *Par.* V, 11 e XXXI, 81; per la vicinanza di termini cfr. Della Casa *Rime* 54, 11 «*vestigia* di *seguirti*…». ■ LASCIO: la consapevolezza che l'amore terreno sia motivo di distrazione dalla salvezza spirituale, possibile solo nella forma di amore verso Dio, è presente anche nel sonetto di apertura del canzoniere di Vittoria Colonna: *Poi che 'l mio casto amor gran tempo tenne* (Colonna *Rime* 1). ■ M'INDRIZZA: per la stessa preghiera, in posizione isometrica, cfr. son. 185, 8 «s' *indrizzi* al ciel con più lodata vita». ■ FRAGIL: nel pensiero cristiano l'uomo è fragile perché incapace di evitare il vizio e resistere al peccato; l'aggettivo anticipa gli «infermi sensi» del v. 9.
9-11. ■ INFERMI SENSI: la fragilità del poeta è ribadita anche al v. 8 «da mia fragil cura». ■ CREARMI: il poeta è creazione di Dio e, per tanto, la propria debolezza è in parte responsabilità divina. ■ DEGNO: 'è giusto, corretto'.
12-14. ■ CON QUEL DI STIGE: ovvero con il fuoco infernale; per lo Stige, fiume infernale della tradizione mitologica greca, cfr. anche Molin sest. 198, 19 «Quindi per ricovrar da *Stige* ogni alma»; per la vicinanza di termini cfr. Bembo *Rime* 72, 17 «cerchio di *Stige* e 'n quello eterno *foco*». ■ OV'ARDO…ORA: il fuoco d'amore. ■ PROPRIO ERROR: il proprio "amore"; la topica associazione "amore" – "errore" risente, ovviamente, di *Rvf* 1.

184. [c. 88*r*]

In continuità con il son. 183, l'autore sviluppa ora la problematica dilaniante del rapporto oppositivo tra legge del cuore e legge di Dio. L'io, incapace di scegliere, vive un momento di *impasse* e, frantumato, cerca rifugio in un dialogo interiore. Non mancano connessioni intertestuali con il sonetto precedente, quali: la condivisione dell'assonanza della rima A (*–ura*) e B (*–usa*); l'invocazione a Dio posta al primo verso («Mira, *Signor*…» 183, 1 e «Grave duol, *Signor* mio, ...» 184, 1); il termine *alma* significativamente all'ultimo verso di son. 183 e al primo di son. 184, con effetto di continuità; la richiesta di *excusatio* («e scusa…» 183, 8 – «escusa» 184, 6); la consapevolezza di essere in errore («errore» 183, 14 – «fallo» 184, 6); il riferimento al viso della donna («per dar col volto» 183, 3 – «bel viso» 184, 14). Se nel precedente sonetto l'epicentro si riconosce nelle fiamme d'amore e infernali, nel 184 l'attenzione del poeta è rivolta piuttosto alla morte fisica e spirituale (vv. 4, 8, 10 e 11). Eppure la consequenzialità dei testi è sapientemente nascosta dalla presenza di un diverso schema metrico, dalla mancanza di eloquenti vicinanze rimiche, dalla totale opposizione degli equilibri rimici (il primo prevalentemente vocalico, il secondo consonantico) e dal pronunciato contrasto nella definizione della donna prima detta «angioletta» (183, 1) e ora «mortal donna» (184, 4), chiarendone piuttosto la natura terrena.
Il sonetto non è databile.

Grave duol, Signor mio, l’alma riprende
e con la legge tua meco l’acusa,
ché troppo del su’amor comparte e usa
con mortal donna e ’n te poco ne spende. 4

Ella, rivolta a me, poi si difende
e con altra sua legge il fallo escusa
ché, togliendosi a lei, dal duol confusa
sé stessa ancide e ciò non men t’offende. 8

Così, se d’ubidir l’una mi ingegno,
m’accora il duolo e l’altra allor minaccia
che micidial di me stesso divegno. 11

Però la tua pietà salvo mi faccia
o, s’ella è tale, io di sì fral ritegno,
tempra il bel viso o fa’ che men mi piaccia. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*-ende*) e C (*-egno*) condividono la tonica in *–e*; ricche le rime “difende”: “offende” (5, 8), “acusa”: “escusa” (2, 6); inclusiva la rima “acusa”: “usa” (2, 3).

1-4. ■ GRAVE DUOL: per il sintagma cfr. son. 18, 3 «a la tema e al *duol grave*, ch’io sento»; *Rvf* 250, 6 «vera pietà con *grave dolor* mista»; Bembo *Rime* 145, 9 «*Grave duol* certo...»; Della Casa *Rime* 14, 14 «et di sì *gran duol*…» e 46, 22 «…’l mio *grave duol* s’allenti». ■ RIPRENDE…ACUSA: per la vicinanza di termini cfr. canz. 143, 47 «non *l’accusa* [= v. 2] *o riprende*». ■ LEGGE TUA: la legge divina; cfr. canz. 152, 107 «questa è *legge* del ciel che Dio dispose». ■ COMPARTE: ‘spartisce’; attestato anche nel son. 58, 1 «Sì largamente in voi Donna *comparte*»; *Rvf* 94, 3 «et le virtù che *l’anima* [= v. 1] *comparte*». ■ MORTAL DONNA: per il sintagma cfr. ball. 93, 84 «che di *donna mortal* non ha sembianza»; ma già *Rvf* 157, 7 «…se *mortal donna* o diva»; dato il senso del testo non si può escludere che ‘mortal’ abbia il significato sia di ‘essere mortale in quanto donna terrena’ sia di ‘letale’ in quanto comporta la morte dell’innamorato. ■ ’N TE POCO NE SPENDE: il poeta, distratto dall’amore terreno, non dedica abbastanza attenzioni a Dio.
5-8. ■ ELLA: l’anima del v. 1. ■ ALTRA SUA LEGGE: quella d’amore; si noti che la contrapposizione tra le due leggi è rimarcata dalla presenza del chiasmo: «con la legge tua» (v. 2) e «altra sua legge» (v. 6). ■ FALLO: la propria colpa. ■ ESCUSA: variante antica per ‘scusare’; l’uso della *e* prostetica, senza necessità prosodico-formali, rappresenta un *hapax* in Molin. ■ TOGLIENDOSI: se l’innamorato si allontanasse dalla donna ne seguirebbe un dolore mortale. ■ LEI: la donna amata. ■ DUOL: da ricondurre al «Gran duol» (v. 1). ■ T’OFFENDE: una morte simile sarebbe comunque motivo di offesa per Dio.
9-11. ■ L’UNA: la legge divina. ■ ACCORA: ‘uccide, addolora’; cfr. son. 81, 10 «e voi, ch’io l’ami, e quel, che più *m’accora*»; riferito al dolore cfr. *Rvf* 103, 9 «Mentre ’l novo *dolor* dunque *l’accora*». ■ DUOLO: da ricondurre al «Grand duol» (v. 1) e «duol» (v. 7). ■ L’ALTRA: la legge del cuore. ■ MICIDIAL: ‘omicida’; per l’attestazione del termine cfr. Bembo *Rime* 33, 13 «cui *micidial* di lei vaghezza…»
12-14. Si noti l’allitterazione della bilabiale *–p*: «Però la tua Pietà salvo». ■ PIETÀ: Molin si appella all’infinita *pietas* divina, come di consuetudine nel ciclo penitenziale della sezione. ■ ELLA È TALE: in riferimento alla bellezza della donna. ■ FRAL RITEGNO: ad indicare l’incapacità di controllare i propri sentimenti. ■ TEMPRA: nel senso di ‘ridurre’; Molin chiede a Dio di imbruttire la donna così da renderla meno attraente e indurlo meno in tentazione.

185. [c. 88*r*]

Come i precedenti, anche questo sonetto si allinea alla tradizione della lirica penitenziale. In virtù dell'infinita «pura umanitade» di Dio, e a seguito di un sincero pentimento, Molin confida nella grazia divina per ritrovare una «lodata vita» (v. 8).
L'indicazione anagrafica del v. 9 suggerisce una datazione posteriore al 1535.

Padre del ciel, se pur da te sbandita
per giust'ira non hai quella pietade
che nel vestir di pura umanitade
sì larga ne mostrasti anzi infinita, 4

pon mente a l'alma mia trista, smarrita
per molti error da le tue sante strade,
e scorgi in lei ch'in sua migliore etade
s'indrizzi al ciel con più lodata vita. 8

Già più che mezzo ho del camin trascorso
ch'al fin mi mena e 'l mio dì volto a sera
più dubbio rende il periglioso corso. 11

Tu, perch'io preda di Satan non pera,
porgimi, prego, il tuo divin soccorso,
se mai non manchi a chi si pente e spera. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; le rime B (*–ade*) e D (*–era*) invertono le vocali; le rime C (*–orso*) e D, entrambe nelle terzine, presentano il medesimo perno consonantico nella vibrante *–r*; ricche le rime "pietade": "umanitade": "etade" (2, 3, 7); inclusive le rime "trascorso": "corso": "soccorso" (9, 11, 13) e "pera": "spera" (12, 14); paronomastica la rima "sera": "spera" (10, 14). Per la sequenza rimica "sbandita": "smarrita": "vita" cfr. *Rvf* 7 (2, 3, 7).

1-4. ■ PADRE DEL CIEL: l'attacco, modellato su prodromo petrarchesco (*Rvf* 62 «*Padre del ciel*, dopo i perduti giorni»), è ricorrente nella lirica di argomento spirituale; per esempio: Colonna *Rime* 12, 1 «*Padre eterno del Ciel, se (tua mercede)*»; Tansillo *Rime* 127, 1 «*Padre del ciel*, cui tra pietoso e giusto» e 130 «*Padre del ciel*, poi ch'io m'avveggio e piango»; Alamanni sonetto *Padre del ciel, se giamai piacque, o piace* (in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 10*r*); in filigrana si riconosce la preghiera evangelica *Mt* 4, 9-15 «*Pater noster qui in caelis es*». ■ SE PUR: 'se ancora'. ■ GIUST'IRA: si fa riferimento all'ira di Dio, espressione biblica (cfr. *Ps.* 77, 31) e indica il giusto sdegno divino per l'offesa subita con il peccato. ■ NEL VESTIR…UMANITADE: in relazione all'incarnazione di Gesù Cristo, chiamato anche Dio figlio o *Logos* (sullo sfondo *Io.* 1, 14 «Verbum caro factum est»), alla quale Vittoria Colonna compose un sonetto (Colonna *Rime* 54). L'espressione, per quanto canonica, è simile in Rota *Rime* 191, 1-3. ■ PIETADE…INFINITA: la pietà divina, nel farsi uomo, è ritenuta infinita perché attraverso il sacrificio di Cristo l'uomo ha potuto espiare i propri peccati e perseguire la via della salvezza; cfr. *1 Io.* 4, 10 «In hoc est caritas, non quasi nos dilexerimus Deum, sed quoniam ipse dilexit nos et misit Filium suum propitiationem pro peccatis nostris» e *1 Io* 3, 5 «Et scitis quoniam ille apparuit, ut peccata tolleret, et peccatum in eo non est»; per concetto simile cfr. P. Suavio nel sonetto *O benigno signor, che per salvarne*, 1-4 «O benigno signor, che per salvarne / dal gran peccato di quel primo errore / mandasti il tuo figliuol con tanto amore / in corpo di Maria a prender carne» (in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 44*r*); Dolce sonetto *Alto Re de le stelle et vero Dio*, 2-4 «che per noi sollevar, scendesti tanto / che prendesti l'human terrestre manto / troppo à figliuoli tuoi cortese et pio» (in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 30*r*). ■ SÌ LARGA…ANZI INFINITA: si noti la *correctio*.
5-8. ■ PON MENTE: 'rivolgi l'attenzione'. ■ ALMA TRISTA: 'anima addolorata (per i peccati)'; per la stessa espressione cfr. *Rvf* 37, 11 «…*anima trista*», ma già in *Inf.* XXX, 76 «…*anima trista*». ■ SMARRITA: da ricondurre a 'sbandita' (v. 1); è forte la reminiscenza dantesca di *Inf.* I, 3 «che la diritta via era *smarrita*

(: vita)». Per il motivo topico del fedele smarrito dalla retta via cfr. anche Rota *Rime* 207, 12-14 «Qual d'orbo peregrin che 'n selva resti, / tal fia di me, del camin dritto fuori / poi torni indietro ove smarrì la via» e rimandi; cfr. simile B. Tasso *Salmi* XXIV, 30-35 «in preda rimarrà l'*alma smarrita* / di quell'empio Tiranno [= Satan, v. 12], / ove dannata fia / nel foco ardente de l'eterno danno / la peccatrice e ria / a sempre lagrimar la colpa mia». Vicino anche Parabosco canzone *Padre del Ciel, ben fora tempo homai*, 2 «che quest'*alma smarrita*» (in *Rime spirituali* 1550, vol. II, c. 19*r*) e Musici sonetto *Signor del Ciel, poi che co'l fallire mio*, 2 «conosco haver la *tua strada smarrita* (: vita: infinita)» (Musici *Rime*, c. 18*r*). ■ ERROR: cfr. son. 181, 2 e rimandi. ■ MIGLIORE ETADE: tradizionalmente ad indicare la 'giovinezza', ma pare qui impiegato nel significato generico di 'tempo moralmente migliore'. ■ LODATA: 'lodevole'.
9-11. ■ Il poeta sembra qui fornirci un'indicazione anagrafica: secondo *Conv.* IV, XXIII 6-10 la metà della vita di uomo coincide con i trentacinque anni. In accordo alle teorie aristoteliche riprese da Alberto Magno e Tommaso di fatto all'origine di questa convinzione dantesca si deve riconoscere una influenza della *Scrittura* (cfr. per esempio *Ps.* 89, 10 «Dies annorum nostrum…septauginta anni»). In alternativa si può considerare solamente come eco del celeberrimo *Inf.* I, 1 «Nel *mezzo* del *cammin* di nostra vita». ■ CAMIN: metaf. per 'vita'; l'esistenza umana è concepita come un percorso verso Dio ed è così indicata, in contesto simile, anche in canz. 195, 102 «che per sì rio *camin* tant'anni ho *corso* (= *corso*, v. 11)». ■ AL FIN: 'alla morte'. ■ E IL MIO...SERA: per un eguale riferimento cfr. son. 139, 1-2 «Sarà giamai prima che io giunga a *sera* (: pera) / di questo mio giorno [= *dì*, v. 10] al mio viver segnato». ■ DUBBIO: 'dubbioso'; riferito alla propria vita anche in Colonna *Rime* 165, 11 «passa per lungo e *dubbioso* sentero». ■ PERIGLIOSO CORSO: per eguale significato, cfr. *Rvf* 54, 9 «vidi assai *periglioso* il mio viaggio». ■ CORSO: da ricondurre a *camin* (v. 9).
12-14. ■ TU: Dio. ■ TU…NON PERA: per una richiesta simile cfr. Stampa *Rime* 311, 14 «dolce Signor, non mi lasciar *perire*!». ■ PREDA: con lo stesso significato in Molin anche nel son. 182, 8 «misera *preda*, in cruda mano ostile». ■ SATAN: Satana, il diavolo, responsabile della totalità del male. Oltre a trattarsi di un *hapax* in Molin, è imprescindibile il precedente dantesco di *Inf.* VII, 1 «Pape *Satàn*, pape *Satàn* aleppe». Nel contesto veneziano non mancano però altre attestazioni quali Aretino capitolo *Poiché degno non son di laudarvi*, 37 «Guida *Satan* la sua perversa gente» (in TOMASI-ZAJA 2001, p. 345). ■ PREGO: da notare la marcata allitterazione della bilabiale: «Porgimi, Prego…Pente…». ■ A CHI SI PENTE: il sincero pentimento permette al peccatore di beneficiare della misericordia di Dio e di poter sperare, dunque, nella sua ««infinita tua clemenza» (Molin son. 181, 14).

186. [c. 88*v*]

Sonetto penitenziale in cui il poeta non perdona sé stesso per le proprie mancanze ma confida nella clemenza di Dio, misericordioso e onnipotente. Il conflitto interiore si evince, oltre che dal tema portante, anche da un insieme di intricate soluzioni formali affini ai coevi esperimenti lirici di gusto artificioso-manierista. Infatti il testo è dominato dalla figura retorica della *repetitio* etimologica che, portata a usi estremi, conferisce un effetto ossessivo al tutto: il termine-chiave *fallir* si attesta ai vv. 1 (anche «fallo»), 3 e 6; *valore* al v. 7 («valer»); *scuso* si ripete al v. 3 («scusa»); *errore* ai vv. 9 e 13 («gli error»); *dolore* si riattesta al v. 13 («duol»). Il sonetto ripropone continuamente anche le medesime strutture sintattiche: l'avversativa «ma» è impiegata al secondo verso delle quartine e al secondo verso delle terzine; l'ipotetica ai vv. 2, 5 e 7-8; la paratassi sia in chiusura di quartina (v. 4) sia di terzine (vv. 13-14).
Il sonetto non è databile.

Signor, io fallo e 'l mio fallir non scuso
ma, se col tuo saper scorgi il mio core
che fallir non vorria, scusa l'errore
e da tristo mi indirizza a miglior uso. 4

S'ogni poter ne la tua voglia è chiuso,
dammi di non fallir modo e valore
ché, s'io del non valer sento dolore,

restar non debbo di tua grazia escluso. 8

Largo è 'l mio error, il pentimento è molto,
ma più fu la pietà ch'a morte ria,
per salvar noi qua giù, dal ciel t'ha volto. 11

Questa perdoni ad ogni colpa mia
e gli error purghi il duol, ne l'alma accolto,
e quel, ch'è proprio in lei, degno in me sia. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*–ore*) e C (*–olto*) condividono la stessa tonica in *–o*; inclusiva la rima "scuso": "uso" (1, 4); paronomastica la rima "scuso": "escluso" (1, 8); ricca la rima "valore": "dolore" (6, 7).

1-4. ■ Si noti la catena fonica allitterante sulla sibilante: «Scuso, / ma, Se col tuo Saper Scorgi». ■ SIGNOR IO FALLO…SCUSO: evidente eco di *Rvf* 236, 1 «Amor, io *fallo*, et veggio il mio *fallire*» (ma nella riscrittura spirituale di Malipiero *Signor io fallo et veggio il mio fallire* in *Rime*, c. 59*r*). Per espressione simile è importante anche il prodromo di *Rvf* 364, 14 «ch'i' conosco 'l *mio fallo*, et non lo *scuso*». Per il secondo emistichio cfr. Molin canz. 195, 89 «…*e 'l mio fallir non scuso*». Il tema è centrale anche nel sonetto conclusivo di Boiardo *Amorum libri* III 180, 5-8 «Re de le stelle, eterno ed immortale / soccorri me; ché io son de colpe oppresso / e *cognosco il mio fallo*, e a te il confesso; / ma sancia tua merciè nulla mi vale» e Musici sonetto *Signor del Ciel, poi che co'l fallir mio* (Musici *Rime*, c. 18*r*). ■ FALLO…FALLIR: non sfugga la figura etimologica. ■ TUO SAPER: Dio è onnisciente e onnipotente (vd. v. 5). ■ SCORGI IL…CORE: l'espressione risente di *Rvf* 204, 4. ■ IL MIO CORE: sede dell'interiorità; per la medesima espressione in punta di verso cfr. *Rvf* 268, 4 e 317, 5. ■ VORRIA: 'vorrebbe'. ■ SCUSA L'ERRORE: il poeta non si perdona, ma prega invece il Signore perché lo assolva; simile Ariosto *Rime* 20, 9 «*Iscusi l'error mio*, *Signor* [= v. 1] eterno». ■ ERRORE: cfr. son. 181, 2 «…*gli errori miei*…» e rimandi. ■ TRISTO: cfr. son. 185, 5 «a l'alma mia *trista* smarrita» e rimandi. ■ INDIRIZZA: per l'uso dello stesso verbo cfr. son. 185, 8; per lo stesso concetto cfr. son. 182, 12-14. ■ MIGLIOR USO: l'espressione è petrarchesca (*Rvf* 364, 10 «*...in miglior uso*»).
5-8. ■ S'OGNI POTER…CHIUSO: come già inteso al v. 2 Dio è onnipotente. ■ VALORE…VALER: si noti la figura etimologica. ■ GRAZIA: la speranza di poter beneficare della grazia di Dio è presente anche in ball. 196, 66 «con *la grazia del ciel*, ch'in te portasti»; Bembo *Rime* 145, 24 «ma *grazia* sopra noi larga discenda»; l'infinita grazia di Dio è menzionata in *2 Cor.* 9, 14 «et ipsorum obsecratione pro vobis, desiderantium vos propter *eminentem gratiam Dei in vobis*».
9-11. ■ ERROR…MOLTO: si noti la disposizione chiastica degli elementi: «largo» – «errore» e «pentimento» – «molto». ■ PENTIMENTO: per lo stesso concetto cfr. son. 185, 14 «se mai non manchi a chi si *pente* e spera» e rimandi. ■ PIETÀ: sempre riferito a Cristo anche in son. 185, 2 «…*quella pietade*» e rimandi. ■ MORTE RIA: Molin allude al sacrificio di Cristo; l'espressione, più che usuale, affonda le radici in *Rvf* 262, 7-8 «*ria* / va più che *morte*»; 317, 7 «Ahi, *Morte ria*…»; per riferimento simile cfr. Stampa *Rime* 311, 12-13 «Tu volesti per noi, Signor, morire / tu ricomprasti tutto il seme umano» e Cappello *Rime* 95, 5-6 «Non scendesti tu avvolto in uman velo / per *salvarne* a soffrir *morte* empia e dura?». ■ T'HA VOLTO: per il *volgere* riferito a Dio scfr. anche *Rvf* 366, 10-11 «miseria extrema de l'humane cose / già mai *ti volse*…».
12-14. ■ QUESTA: la *pietà* del v. 10. ■ PURGHI: per lo stesso concetto cfr. sest. 198, 34-35 «…perché vivendo in parte l'alma / *si purghi* per salir più bella al cielo»; anche in *Rvf* 366, 126 «Vergine, i' sacro et *purgo*».

187. [c. 88*v*]

I rintocchi di una campana nella notte, che assumono il significato di un richiamo spirituale a Dio, inducono una meditazione interiore dell'io lirico, spinto a prendere consapevolezza dei limiti terreni e determinato ad allontanarsi dalle bassezze mondane. La riflessione notturna

rappresenta una sorta di folgorazione per il poeta che, infatti, nella prima terzina accenna ad un «raggio» nella notte buia (v. 9), capace quasi di accecarlo (v. 11). Con il sorgere dell'alba, però, il poeta perde questo contatto spirituale con il divino, tornando alle «gravi some» (v. 14) dei pesi mortali. La solennità del testo è restituita, oltre che dal suo contenuto, anche dalle iterate dittologie in clausola (vv. 1, 3, 4 e 11), che conferiscono enfasi al componimento, e dall'interessante corrispondenza, al v. 1, tra testo e andamento prosodico. A ben guardare, la gravità e la lentezza del suono si traducono in un verso di cinque *ictus* in 1ª 3ª 6ª 8ª 10ª sede, concentrazione accentuale che ha l'effetto di rallentare la ritmica del verso. Altresì, al medesimo scopo, pare concorrere anche la dittologia con doppia congiunzione «e lento e grave» (v. 1). La centralità del richiamo sonoro è restituita, oltre che dalla parola stessa posta in apertura di testo, anche dall'allitterazione della sibilante che innerva i versi incipitari: «Sacra Squilla, il cui Sonno e lento e grave / par che Santa pietate al cor m'inSpiri» (vv. 1-2). Inoltre, il testo appare fortemente interconnesso da una serie di richiami interni: *dir* è attestato ai vv. 4 e 10; *aggrave* (v. 5) anticipa *grave* (v. 14) e il *raggio* (v. 9) pare anticipare il *Sol* (v. 12). Come sottolinea Taddeo, il poeta «dapprima si interroga sul significato di quel suono, e lo interpreta come mònito e invito alla preghiera; poi, tendando di esprimere il senso indicibile di elevazione, che esso produce in lui, inventa una rara immagine, per quel suono diviene una luce che si accende nell'oscurità e lo rapisce in alto e che poco dopo il giorno spengerà nelle usate cure, lasciandolo cieco. [...] Al prevalere dei versi interi, alla scarsezza di cesure forti, al ritmo lento e grave (di singolare resa poetica per questo aspetto il v. 9) si deve il senso di pace, che il sonetto produce. O meglio, di tregua; perché non è da trascurare l'amarezza della costatazione finale» (cit. da TADDEO 1974, p. 92).
Il sonetto non è databile.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, pp. 91-92.

Sacra squilla, il cui suono e lento e grave
par che santa pietate al cor m'inspiri
e a Dio riverir m'inviti e tiri,
che dir rassembri: «Or che si tarda o pave?». 4

Surga chi dorme e non sia che l'aggrave
terreno incarco o bassi altri desiri,
ma con l'alma devota a lui si giri
c'ha di nostra salute in man la chiave! 8

Per te mi s'apre, a notte oscura, un raggio
che mi solleva, e non saprei dir come,
e 'n breve anco per te m'accieco e caggio, 11

ché quando scopre 'l Sol l'aurate chiome,
t'odo che poi m'insegni altro viaggio,
ond'io ritorno a le mie gravi some. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; la rima A (*–ave*) e C (*–aggio*) condividono la tonica in *–a*; etimologica la rima "grave": "aggrave" (1, 5); paronomastica la rima "come": "chiome" (10, 13).

1-4. ■ SQUILLA: il poeta si riferisce o ad una piccola campana o al suono della campana; per l'irrompere notturno di una campana nella notte cfr. B. Tasso *Amori* I 61, 1-4 «Poi che la Donna mia tanto tranquilla / m'appare in sonno, fosse almeno eterno, / sì ch' io *dormissi* [= dorme, v. 5] ognor la state e 'l verno, / senza destarmi al *suon* d'acuta *squilla*»; e Della Casa *Rime* 1, 13 «pur suol destarmi al primo *suon di squilla*»

e 45, 66 «…al primo suon di *squilla*».
5-8. ■ SURGA: latinismo per 'sorga', quindi 'si svegli'; si noti il contrasto semantico tra l'ascensione implicita al verbo *surgere* e la pesantezza intrinseca al verbo *aggravare*, marcatamente disposti alle estremità del verso. ■ TERRENO INCARCO: 'peso terreno'; per il sintagma cfr. *Rvf* 32, 7 «*terreno incarco*…»; ma già Bembo *Rime* 7, 4 «*terreno incarco*…»; Stampa *Rime* 37, 2 «…il suo *terreno incarco*»; per la vicinanza di termini cfr. son. 151, 5 «lo qual per vendicar sì *grave incarco*». ■ DI NOSTRA…LA CHIAVE: il poeta invita a guardare a San Pietro, a cui Dio consegnò le chiavi del Paradiso (*Mt.* XVI, 13-20); la perifrasi identificativa incontrò una certa fortuna letteraria anche grazie alla probabile memoria dantesca, dove è attestata in più *loci* della *Commedia* (per esempio *Par.* XXIII 139). Per il medesimo riferimento in Molin cfr. canz. 195, 60 «e hai del paradiso *in man la chiave*».
9-11. ■ PER TE MI S'APRE: attraverso il suono della campana; da ricondurre a «*per te m*'accieco e caggio» (v. 11). ■ UN RAGGIO: il raggio della fede e della salvezza divina contrasta la notte oscura che circonda il poeta sia sul piano dell'ambientazione lirica, in quanto la campana risuona nella sera, sia su un piano metaforico di perdizione terrena. Cristo è per definizione «sol iustitiae» (*Lc* I, 78), e quindi splende e illumina; per lo stesso concetto in Molin cfr. canz. 197, 25-36. ■ NOTTE OSCURA: in Molin cfr. capit. 130, 3 «Or ch'ogniun posa e dorme a *notte oscura*»; son. 236, 12 «io l'ho udito cantar la *notte oscura*»; ma il sintagma è attestato già in *Rvf* 135, 56; 265, 6 e 321, 12; Bembo *Rime* 5, 4 e 21, 2. ■ CAGGIO: 'cado'.
12-14. ■ QUANDO…CHIOME: al sorgere del sole; per uguale sintagma ma con significato differente cfr. son. 23, 1 «Chi vi fa innanellar *l'aurate chiome*?». ■ GRAVI SOME: per il sintagma in punta di verso cfr. B. Tasso *Amori* I 2, 5 «troppo agli omeri miei son *gravi some*». La pesantezza del corpo deve essere ricondotta ai vv. 5-6.

188. [c. 89*r*]

Nel sonetto il poeta esorta la propria anima ad evadere dal regno terreno per raggiungere la serenità della sfera celeste. La caratterizzazione aggettivale dei due mondi è quasi didascalica: il primo ha una connotazione esclusivamente negativa – «cieco albergo» (v. 1), «di noie e di miseria pieno» (v. 2), «mondani errori» (v. 4), «carcer terreno» (v. 6), «tempeste» (v. 10) e «mondo tristo» (v. 11); il secondo, invece, solo positiva, espressa da un lessico di ricchezza e di tranquillità – «queto e sereno» (v. 3), «tesori» (v. 8) e «pace e gioia celeste» (v. 14). Il testo non presenta rimarchevoli tratti formali, salvo l'apostrofe all'«alma» posticipata al v. 5 – strategia di sospensione che consente un effetto di enfatizzazione patetica.
Il sonetto non è databile.

Se in questo cieco albergo ove dimori,
ch'è sol di noie e di miseria pieno,
stato cerchi d'aver queto e sereno,
contra il costume de' mondani errori, 4

alma, a te stessa torna e 'n tanto fori
ti sforza uscir del tuo carcer terreno,
ch'un sol punto comprendi 'l nido e 'l seno,
onde vieni, ov'avrai tanti tesori. 8

Sì di te fatta e del tuo ben accorta,
poco duol sentirai fra le tempeste
che 'l mondo tristo e 'l nostro senso apporta. 11

Sorgi, dunque, ivi mira e 'n te si deste
vero amor che la sù ti faccia scorta
e n'avrai pace e qui gioia celeste. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–ori*) e C (*–orta*) condividono la tonica in *–o* e il perno consonantico in *–r*; B (*–eno*) e D (*–este*) condividono la tonica in *–e*; ricche le rime "terreno": "sereno" (3, 6) e "accorta": "scorta" (9, 13).

1-4. ■ CIECO ALBERGO: il mondo terreno è detto «cieco» perché non riconosce la via della salvezza. ■ MONDANI ERRORI: cfr. son. 133, 7 «son proprio luoghi, ove a *mondani errori*»; riferito all'anima anche in B. Tasso *Amori* II 89, 6 «ti miri e tergi, se *mondano errore*».
5-8. ■ Si noti il protagonismo fonico della dentale *–t*: «alma a Te stessa Torna e 'n Tanto fori / Ti sforza uscir del Tuo carcer Terreno /… / onde vieni, ov'avrai Tanti Thesori». ■ ALMA: il poeta esorta la propria anima ad evadere dal mondo terreno. ■ CARCER TERRENO: la medesima esortazione, riferita all'anima, è proposta frequentemente in B. Tasso *Amori* I 45, 8 «sol per volar di questo *carcer fuore* [= v. 5]»; I 70, 18-19 «a l'*alma*, che da questo *carcer* sciolta / voli nel Ciel…»; I 91, 12 «Far nel *carcer terreno* ancor soggiorno»; I 98, 8 «di mandar l'*alme* del suo *carcer* fuore»; II 39, 54 «del suo *carcer terren* per *uscir fuora*»; V 140, 4 «dal tuo *carcer* mortal festi partita». ■ 'L NIDO E 'L SENO: il luogo natale. ■ TESORI: i benefici della vita ultraterrena.
9-11. ■ LE TEMPESTE: le difficoltà della vita. ■ MONDO TRISTO: per l'espressione cfr. son. 175, 6 «e scopro il *mondo tristo* e pien d'inganno», ma è innegabile il prodromo di *Rvf* 138, 14 «ma tolga il *mondo tristo* che 'l sostene». ■ NOSTRO SENSO: la percezione fallace e limitata dell'uomo.
12-14. ■ SORGI: per uguale esortazione cfr. son. 187, 5 «*Surga* chi dorme…». ■ VERO AMOR: l'amore divino. ■ FACCIA SCORTA: per l'uso andranno ricordati la canz. 143, 18-19 «Questa, che giù dal Ciel per *farne scorta* / al Regno *di la sù*» e il son. 209, 4 «per *farne scorta* al lor beato Regno».

189. [c. 89*r*]

Il componimento è redatto in occasione della monacazione di una donna che si ha l'impressione Girolamo Molin abbia conosciuto personalmente. Non è possibile tuttavia giungere ad alcuna identificazione certa (ma per alcune ipotesi cfr. cap. V. 5. 5 *Tra monache e predicatori*, pp. 275-279, a cui si rimanda anche per alcune considerazioni sulla lirica di soggetto monacale nel Cinquecento veneziano). La donna dai connotati angelici, in contrasto con il mondo peccaminoso del proprio tempo, sceglie di diventare «sposa e amante» di Cristo. Continui riferimenti alla sua monacazione attraversano il sonetto: «per farvi di Giesù sposa e amante» (v. 3), «chiudestel voi fra bende oneste e sante» (v. 7), «sacrato velo» (v. 10). La religiosità della monaca è avvertibile anche nella connotazione aggettivale degli oggetti che le pertengono: le sue bende sono «oneste e sante» (v. 7), il gesto da lei compiuto è un'opera «sacra (e) divina» (v. 8), il suo velo è «sacrato» (v. 10). Nel sonetto di Molin vi è un forte contrasto tra la dolcezza della monaca, che si esprime attraverso la piacevolezza del suo canto, e le strategie di *gravitas* messe in atto dal poeta stesso. Infatti, proprio le ultime terzine, che introducono la voce di lei, sono dominate solo da rime consonantiche, di cui due (*–etra* ed *–opre*) distintive della tradizione lirica petrosa. Inoltre la seconda metà del testo è connotata dall'insistenza sulla vibrante e sulla sibilante, suoni aspri per eccellenza; invero ai vv. 9-11 si legge: «…deStRa al ciel di voi non copRe / SacRato velo, e chi peR gRazia impetRa / d'udiRvi intento al paRlaR dolce» e al v. 12 «alloR dal Suo moRtal Si Scioglie e SpetRa».
Il sonetto non è databile.

Bibliografia: Rio 1872, p. 22.

Angela in carne umana, e serafina
vera del ciel che già nel mondo errante
per farvi di Giesù sposa e amante,
scendeste in forma altera e pellegrina, 4

ma perché il secol rio, ch'al vizio inchina,
non fu degno mirar sì bel sembiante
chiudestel voi fra bende oneste e sante,
com'opra al suo Fattor sacra, divina. 8

Alma più destra al Ciel di voi non copre
sacrato velo, e chi per grazia impetra
d'udirvi, intento al parlar dolce, al canto, 11

allor dal suo mortal si scioglie e spetra
tutto, fuor ch'egli in sé rimane, in quanto
vedervi brama, e non però vi scopre. 14

Sonetto su 5 rime, prevalentemente consonantiche, di schema ABBA ABBA CDE DEC; le rime B (*–ante*) e D (*–etra*) invertono le vocali; in consonanza le rime B e E (*–anto*); derivativa la rima "copre": "scopre" (9, 14); ricca la rima "impetra": "spetra" (10, 12). Per la sequenza "pellegrina": "inchina" cfr. *Rvf* 50 (1, 5); 213 (5, 8) e 270 (91, 96).

1-4. ■ ANGELA: nella stampa il termine è indicato in tondo, ma è verosimile che la scelta di declinarlo al femminile suggerisca il nome della monaca dedicataria. L'attacco è simile nei toni a Giorgio Gradenigo *Rime* 17, 1-5 «Pura *angioletta*, a dio divota ancella, / che scesa in questo umìl terreno chiostro, / contra 'l costume rio del secol nostro, / qual pria, ti serbi immaculata e bella, // deh, sì come al tuo nome, alma Isabella» e B. Tasso *Amori* IV 67, 1-4 «Questa, che così umile e così pura / fra tanti onor regali andar vedete, / *un'Angela è del Ciel*, se no 'l sapete, / mandata qui dal Dio de la natura». Riferito sempre ad una monaca cfr. Tansillo *Rime* 343, 1-2 «Vedendo voi su l'ale ad ora ad ora, / *a guisa d'angioletta pura*». ■ SERAFINA: i Serafini sono la più eccelsa delle nove gerarchie angeliche, a conferma dell'eccezionalità della natura della donna; cfr. Dante *Conv.* II, v. 10 «di Serafini, che veggiono più della Prima Cagione che nulla angelica natura». Dietro il riferimento, ancora una volta al femminile, è valido ipotizzare un gioco onomastico capace di celare il nome religioso assunto dalla donna al momento della monacazione. ■ MONDO ERRANTE: 'mondo peccatore'; in netto contrasto con la purezza della donna. Molin spiega dunque la vestizione della monaca come il suo tentativo di prendere le distanze dalla corruzione morale di un mondo indegno di lei. Per l'espressione cfr. *Par.* XX, 67 «Chi crederebbe giù nel *mondo errante*?»; *Rvf* 346, 7 «dal *mondo errante*…»; 350, 11 «ch'a pena se n'accorse *il mondo errante*»; B. Tasso *Amori* III 46, 7 «e 'l *mondo errante*…» e V 139, 11 «…il mondo *errante*»; Cappello *Rime* 88, 4 «in lasciar per seguirti *il mondo errante*» e Rota *Rime* 214, 2 «del *mondo errante* e morto…». ■ SPOSA E AMANTE: la donna è «sposa e amante» di Gesù, e quindi di Dio. L'indicazione avvalora l'identificazione della destinataria in una monaca giacché il momento della presa dei voti era inteso proprio come una cerimonia matrimoniale con Gesù Cristo. In tempi coevi a Molin, il concetto è riproposto per esempio anche da Agostino Valier (Valier 2015, p. 60). ■ PELLEGRINA: il cristiano è per definizione "pellegrino" perché è lontano dalla propria patria, ovvero Dio, e compie un viaggio per tornare nel suo regno. La monaca del testo è dunque 'pellegrina' sia in quanto cristiana sia in quanto estranea al mondo corrotto che la circonda. Per l'amata *pellegrina*, intesa però come deviazione dall'amore spirituale, cfr. anche *Rvf* 54, 2.
5-8. ■ MA: si noti l'avversativa forte in apertura di quartina. ■ SECOL RIO: 'il tempo ostile', perché colpevole e peccaminoso; per la tradizionale espressione poetica cfr. *Purg.* XVI, 104 «…che 'l *mondo* ha fatto *reo*»; per l'uso cfr. poi *Rvf* 113, 4 «…*il tempo rio*» e Bembo *Rime* 146, 3 «di questo *secol reo*…». ■ AL VIZIO INCHINA: 'si piega al peccato'; per lo concetto simile cfr. Stampa *Rime* 299, 33-34 «in questa

età nemica [= *secol rio,* v. 5]*, dove 'l vizio governa*». ■ SEMBIANTE: 'aspetto'. ■ CHIUDESTEL: 'lo nascondeste'; dal momento che l'argomento della poesia coincide con la monacazione di una donna la scelta del verbo 'chiudere' potrebbe lasciar intendere la presenza di una monaca di clausura. Il *topos* delle virtù eccezionali della monaca, nascostasi alle grettezze del mondo, è attestato anche in Tansillo *Rime* 356, 12-14 «La qual, benché nascondan scari chiostri / contender non potran ferri né mura, / ch'il suo splendor al mondo ella non mostri». ■ BENDE: le bende, ossia il velo che copre il capo delle monache, sono *oneste* in quanto tradiscono la purezza della donna e *sante* in quanto prova di appartenenza alla Madre Chiesa. ■ FATTOR: anche nel son. 149, 1 «Vide il *sommo Fattor,* quanto potea».
9-11. ■ DESTRA AL CIEL: sedere alla destra del Cielo è prova di condizione eletta e privilegiata; il riferimento si spiega considerando *Mc* 16, 19 «Et Dominus quidem Iesus, postquam locutus est eis, assumptus est in caelum et sedit a dextris Dei». ■ SACRATO VELO: da ricondurre alle «bende oneste e sante» del v. 7; cfr. Dolce sonetto *O sovra l'altre Donne alta et beata*, 2 «che nel tuo virginal *sacrato velo*» (in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 32*r*). ■ IMPETRA: con il significato di 'implorare', dal lat. *in-petrare*; di pari valenza semantica nel son. 234, 7 «pur *impetrar* dovrei quella pietade» e canz. 142, 71 «*d'impetrar* grazia da celesti cori»; per *impetra* in rima cfr. son. 194, 11 «ov'ei dal ciel l'*impetra* (: spetra)». ■ PARLAR DOLCE: riferito alla voce della donna; uguale espressione nel son. 38, 4; ma è evidente la memoria petrarchesca (*Rvf* 143, 1; 245, 5; 205, 3) e bembiana (Bembo *Rime* 73, 23) su precedente oraziano (Orazio *Carm*. I 22, 24 «…*dulce loquentem*»). Per la vicinanza tra il 'parlare' e il 'canto' cfr. *Rvf* 23, 62 «che volendo *parlar*, *cantava* sempre».
12-14. ■ MORTAL: sottinteso 'velo', quindi 'corpo'. ■ SI SCIOGLIE E SPETRA: ad indicare la divorante consunzione di colui che desidera vedere il volto della donna. ■ SPETRA: 'spetrare' pare neologismo petrarchesco (cfr. SANTAGATA 2008, p. 114); in rima anche in *Rvf* 23, 84 «…se costei mi *spetra*». Il termine gioca, a livello fonosimbolico, con «impetra» (v. 10). ■ VEDERVI BRAMA: in contesto diverso, cfr. *TE*, 138 «ma 'l ciel pur di *vederla* intera *brama*» e Stampa *Rime* 296, 2 «la disiata e la *bramata vista*». ■ E…SCOPRE: la donna non può essere vista perché, come ribadito nel testo, è velata; il verbo *scopre* ha dunque il doppio significato possibile sia di 'togliere il velo' sia di 'conoscere'. L'idea che la bellezza della monaca superi le costrizioni della clausura conclude anche il sonetto di Tansillo a lei dedicato: «La qual, bench'è nascondan sacri chiostri, / contender non potran ferri né mura, / ch'il suo splendor al mondo ella non mostri» (Tansillo *Rime* 343, 12-14).

190. [c. 89*r*]

Il sonetto consiste in una cupa meditazione sulla difficoltà della propria vita, vissuta con poche gioie e molti dolori. Taddeo intende la poesia come «vero autoritratto del poeta da vecchio», amaro bilancio della propria esistenza che tracolla nella più totale delusione. L'io lirico, stremato e oppresso dopo aver a lungo sopportato una «pena dannosa» (v. 3) e una «cura molesta» (v. 4), si abbandona all'attesa del proprio trapasso. Nelle terzine il poeta rassegnato si trascina, senza forze, verso la morte ricordandosi che essa può essere «senza pena» per colui che non la teme. Tuttavia, come osserva Zaja, «anche il finale rifugio nel pensiero di una morte imminente non appare sufficientemente illuminato dalla luce della fede, quanto piuttosto segnato dal senso di una finale liberazione dalla miseria della vita terrena» (cit. da ZAJA 2004, p. 667). In filigrana, nella dichiarazione di stanchezza e denuncia di una propria vecchiaia, si avverte memoria di alcuni sonetti penitenziali di Petrarca, ma non si trascuri di osservare che lo stesso tema trova riscontro pure in Della Casa e in autori contemporanei come Tansillo (*Rime* 268) e Stampa (*Rime* 307, 308 e 311). Si notino le pronunciate inarcature (per esempio ai vv. 3-4 e 12-13), la presenza di sole rime consonantiche, le molteplici anastrofi e, infine, la connessione interstrofica in *enjambement* tra le terzine, soluzione metrico-sintattica rara in Molin.
Il sonetto non è databile, ma è sicuramente tardo.

NOTA ECDOTICA: segnalo che Paolo Zaja nel riportare il sonetto in ANSELMI 2004 al v. 2 propone la lezione «*vita* mortal». In assenza di una tradizione manoscritta del testo e di indicazioni dichiarate dall'editore nell'«Errata corrige», la lezione sarà da respingere come svista, motivo per cui ho conservato quanto tràdito nella *princeps* del 1573.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, pp. 92-93 e ZAIA in ANSELMI 2004, pp. 667-668.

Molt'anni errando ho già trascorso in questa
valle mortal, né mai fior colsi o frutto
senza pena sentir dannosa, e tutto
lasciommi al fin di sé cura molesta. 4

Or grave e stanco, omai solo mi resta,
com'uom che torni al suo primo ridutto,
quinci aspettar di far partenza in tutto
con quella fé che 'l ciel di sé ne presta. 8

E perché sia men duro al corpo lasso
l'avanzo del camin, con l'arma scarca,
quanto più so, cerco gir passo passo, 11

lieto ch'al dì, che 'l fil tronca la Parca,
quel che tanto s'aborre è solo un passo
che chi nol teme, senza pena, il varca. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; C (*–asso*) e D (*–arca*) condividono la tonica in *–a*; inclusiva la rima "resta": "presta" (5, 8); identica la rima "tutto": "tutto" (3, 7); equivoca la rima "passo": "passo" (11, 13); tutte le rime sono consonantiche.

1-4. ■ MOLT'ANNI…MORTAL: l'*incipit* ricorda sensibilmente Della Casa *Rime* 47, 1-3 «*Errai* gran tempo e del cammino incerto / misero peregrin *molti anni* andai / con dubbio piè, sentier cangiando spesso» e 10-11: «Ahi cieco mondo, or veggio i *frutti* [= v. 2] tuoi / come in tutto dal *fior* [= v. 2] nascon diversi»; poi in T. Tasso sonetto *Se ben da grave incarco il cor oppresso,* 2 «hebbi gran tempo, e per io calle, e torto» (in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 15*r*). ■ ERRANDO: il poeta ha trascorso una vita nel peccato. ■ VALLE MORTAL: la Terra; l'espressione è di memoria liturgica (*Salve, Regina, Mater misericordiae,* 5 «in hac lacrimarum *valle*»). Per la vicinanza di termini in Molin cfr. son. 134, 1-2 «Chi mi vedesse in questa *valle* ombrosa / *errar* pensoso a passi torti e lenti». Forse è valido ricordare il precedente, nell'ambito della lirica religiosa, di Colonna *Rime* 58, 7 «…di questa *valle* insana» e 81*,* 10 «né fe cader dal cielo in questa *valle*». ■ FIOR…FRUTTO: da intendere forse come 'i piaceri della giovinezza o della vita'; cfr. canz. 195, 17-18 «ch'Eva gustasse il *frutto*, / e noi *dannasse* il suo *mortal* peccato»; in contesto differente cfr. son. 64, 12 «vieni, che 'l *frutto*, ch'è sul matin *colto*»; in contesto analogo cfr. Della Casa *Rime* 17, 10-11 «e *senza frutto* i cari giorni ha spesi / questa mia vita…». ■ SENZA PENA: il sintagma è uguale al v. 14. ■ CURA MOLESTA: cfr. B. Tasso *Amori* IV 12, 11 «*senza cura* provar grave o *molesta*» e V 107, 1-2 «Contile, qual d' onor vano *molesta* / et egra *cura*…».

5-8. ■ GRAVE E STANCO: per lo stesso concetto cfr. canz. 195, 71-72 «Volgi a me gli occhi sconsolato e *stanco* / da gli anni, anzi deluso»; in filigrana si scorge la memoria petrarchesca di *Rvf* 16, 8: «rotto dagli *anni*, et dal cammino *stanco*»; *Rvf* 81, 1-4: «Io son sì *stanco* sotto il fascio antico / de le mie colpe e de l'usanza ria, / ch'i' temo forte di mancar tra via / e di cader in man del mio nimico», ma soprattutto di *Rvf* 364: «Tenemmi Amor *anni* vent'uno [= v. 1] ardendo / lieto nel foco e nel duol pien di speme; / poi che madonna e 'l mio cor seco insieme / saliro al ciel, dieci altri anni piangendo. // Ormai sono *stanco* [= v. 5], e mia vita reprendo / di tanto *error*, che di vertute il seme / ha quasi spento; e le mie parti estreme, / alto Dio, a te devotamente rendo, // pentito e tristo de' miei sì spesi anni, / che spender si doveano in miglior uso, / in cercar pace te in fuggir affanni. // Signor, che'n questo carcer m'hai rinchiuso, / tramene salvo da li eterni danni, / ch'i' conosco 'l fallo e non lo scuso». Per l'immagine, declinata in ambito spirituale, cfr. Caro sonetto *Egro, e già d'anni, e più colpe grave* (*Rime di pentimento spirituale* 1765, p. 58). Molto simile nei toni è Besalio son. 15, 1-4: «Se tutt'anni c'ho lasciato a dietro / vissi grave a me stesso e pien d'errore, / torcendo i passi dal sentier migliore / posi le mie speranze in fragil vetro» (in TOMASI-ZAJA 2001, p. 362). ■ RIDUTTO: ant. per 'ridotto', quindi 'fortino, rocca'; per precedenti

attestazioni cfr. *Purg.* I, 119 e *Rvf* 93, 10 «et là dov'era il mio dolce *ridutto*». ■ FAR PARTENZA: 'morire'; l'auspicio di morire in contesto spirituale è centrale anche in Spira son. 11, 12-14 «Sia morte almeno a le mie voglie presta, / sì ch'omai giunga a fin de la sua via / questa vita odiosa che mi resta» (in TOMASI-ZAJA 2001, p. 188).
9-11. ■ CORPO LASSO: forse memoria di Bembo *Rime* 47, 12 «…*corpo lasso*». ■ AVANZO DEL CAMIN: il resto del cammino, quindi della vita; Taddeo lo intende invece come 'la cenere del camino' (cfr. TADDEO 1974, p. 92). ■ ARMA SCARCA: il poeta si dichiara disarmato e incapace di difendersi. ■ CERCO GIR PASSO PASSO: notevole è il ricorso a locuzioni di livello mediocre, qui impiegata per esprimere la cauta e triste moderazione delle forze a cui l'anziano è costretto; simile nella ball. 93, 24 «*passo passo* lo segue e parte danza»; ma già *Rvf* 70, 20; 127, 27 e 333, 8.
12-14. ■ AL DÌ, CHE 'L FIL TRONCA: il giorno della propria morte. ■ PARCA: nella mitologia latina le parche presiedevano il destino degli uomini e ne sancivano la morte recidendo il filo della vita; la presenza delle Parche, colte nell'atto di recide il filo del fato umano, trova ampia attestazione in letteratura. Per citare alcuni autori vicini a Molin si ricordino almeno Petrarca (*Rvf* 210, 6 e *Rvf* 296, 5-6), Bembo (*Rime* 112, 2-3; 151, 14 e 160, 5), Bernardo Tasso (*Amori* I 71, 9; I 121, 5-6; III 43, 5-6; III 53, 13; V 130, 12; V 141, 1; V 146, 8; V 159, 7; V 166, 14; V 167, 12); Della Casa *Rime* 12, 1-2. ■ QUEL CHE TANTO S'ABORRE: la morte. ■ PASSO: la morte è tale in quanto breve passaggio per una nuova vita. ■ CHI CHI NOL TEME…VARCA: per questa concezione della morte, di vaga memoria epicurea, cfr. anche Molin son. 174, 1-4 «Grave è certo il dover quinci partire / Pietro: io 'l conosco e la discesa al *varco* / dura, ma chi 'l *passò* del duolo è *scarco* [= scarca, v. 10], /né più paventa di dovervi gire».

191. [c. 89*v*]

Il componimento articola una riflessione sulla fugacità del tempo: la vita è breve e il suo trascorrere inevitabile, come sancisce con forte enfasi tragica la seconda quartina. Sebbene si auguri di poter raggiungere Dio in cielo dopo la morte, che ritiene imminente, l'autore dichiara a gran voce la propria natura peccatrice. La propria strada incerta («dubiosa via», v. 13) rappresenta un motivo di preoccupazione per la sua condizione *post mortem*, giacché la salvezza è una speranza ma non una sicurezza. La poesia, diversamente dalla maggior parte dei testi inclusi nella sezione spirituale, non è quindi da intendersi come una preghiera a Dio affinché gli indichi la retta via, ma come presa di consapevolezza della precarietà della vita umana e dell'incerto destino della propria anima. Secondo Taddeo il componimento è «un vero trionfo, funesto, del Tempo, potenza oscura cui niente resiste, e che si fa gioco dell'uomo fino ad insidiare l'identità della persona. Traspare nel poeta un sentimento angoscioso del tempo, un rovello di cui conosce la vanità, un pensiero non rasserenato dalla morte» (cit. da TADDEO 1974, p. 94). L'ansioso ritorno dell'io sull'angoscia mortuaria è suggerito dalla continua ripetizione di termini chiave come *anni* (vv. 1, 2 e *anno* v. 8), *fin* (vv. 9 e 11), *uom* (vv. 8, 13). All'intensità espressiva del sonetto concorrono gli accenti ritmici marcatamente scanditi, cesure pronunciate e una collocazione delle parole chiave in punti di rilievo.
Il sonetto non è databile, ma verosimilmente tardo.

BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, pp. 93-94.

Come gli anni da i dì vinti sen' vanno
e da gli anni la vita in sì brev'ore,
lasso, or montando in me l'età maggiore
scorgo, e non è chi ne ristori il danno. 4

Quel ch'ieri io fui, son oggi, ecco l'inganno
che poca vista fa di molto errore!
Così 'l viver più bel perde il suo fiore,
ch'uom non s'avvede e giunge a l'ultim'anno. 8

Presso è ’l fin sempre, e chi col tempo bada
più s’avicina a le giornate estreme,
né fuggir può ch’al fin convien che vada. 11

Ben di salir al ciel, partendo, ho speme,
pur fo com’uom che va per dubia strada,
ch’a sera di fallir l’albergo teme. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–anno*) e C (*–ada*) condividono la tonica in *–a*; inclusiva la rima “inganno”: “anno” (5, 8); paronomastica la rima “bada”: “vada” (9, 11).

1-4. ■ GLI ANNI: si introduce il *topos* della fugacità del tempo, di cui i *Rvf* offrono moltissimi precedenti (cfr. *Rvf* 30, 13 e i rimandi proposti da SANTAGATA 2008, p. 170); in Molin cfr. anche son. 74, 5-6 «Nè, perché gli anni miei più d’ora in ora / *fuggano*, e sia del fin già presso a riva». Per un sonetto di carattere spirituale e penitenziale associato alla consapevolezza del proprio invecchiamento cfr. Bembo *Rime* 164: «Se già ne l’età mia più verde e calda / offesi te ben mille e mille volte / e le sue doti l’alma ardita e balda / da te donate ha contra te rivolte; // *or*, che m’ha ’l verno in fredda e bianca falda / di neve il mento e queste chiome involte, / mi dona, ond’io con piena fede e salda, / padre, t’onori, e le tue voci ascolte. // Non membrar le mie colpe, e poi ch’ a dietro / tornar non ponno i mal passati tempi, / reggi tu del camin quel che m’avanza; // e sì ’l mio cor del tuo desio riempi, / che quella, che ’n te sempre ebbi speranza, / quantunque peccator non sia di vetro» e Annibale Caro: «Egro, e già d’anni e più di colpe grave, / Signor, giace il tuo servo; e il doppio incarco / di due morti lo sfida, e d’ambe al varco / si vede giunto, onde sospira e pave. // L’una mi fora ben cara e soave; / di tal peso sarei morendo, scarco. / Ma l’altra, oh duro passo! Oh come il varco / pria che ’l mio pianto, e il tuo sangue mi lave! // Non più vita, Signor, spazio ti cheggio / a morir salvo. E già che ciò m’è dato / sperar, perché se’ pio, perché mi pento, // la mia salute e la tua gloria veggio. / E vengo a te, del mondo e del mio fato, / e d’ogni affetto uman pago e contento» (in *Rime di pentimento spirituale* 1765, p. 58). Per la brevità della vita, declinata in termini spirituali, si ricordino anche Fiamma sonetto *Quest’ora breve, e d’ogni gioia cassa* (Fiamma *Rime spirituali*, pp. 241-242) e Molza sonetto *Se ’l tempo fugge et se ne porta gli anni* (in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 14*r*). ■ BREV’ORE: sintagma assai consueto nella lirica petrarchista; per esempio cfr. Stampa *Rime* 60, 10 «…*brev’ora*» e 156, 1 «…a *l’ora breve*»; Della Casa *Rime* 64, 1-2 «Questa vita mortal, che ’n una o ’*n due* / *brevi e notturne ore* trapassa, oscura». ■ ETÀ MAGGIORE: ‘età adulta’ ma è valido anche ‘anzianità’; è probabile una memoria di *Rvf* 145, 8 «a la *matura etade*…» e 317, 3 «fra gli anni de la *età matura* honesta». ■ NON È CHI RISTORI IL DANNO: nessuno ha il potere di impedire il trascorrere del tempo o sanarne la corruzione; con diverso significato, ma uguale espressione cfr. Stampa *Rime* 273, 14 «saran dolce *ristoro* de’ miei *danni*».
5-8. ■ IERI…OGGI: ‘quello che ero ieri, sono oggi’, ad intendere la rapidità del trascorrere del tempo; si noti il chiasmo temporale: «ieri» – «fui» – «sono» – «oggi»; per una simile presenza ravvicinata di avverbi temporali cfr. *TE*, 7 «e sento quel ch’i’ *sono* e quel ch’i’ *fui*» e *TE*, 65 «dianzi, adesso, *ier*, diman, mattino e sera». ■ POCA VISTA: connesso al *topos* della “cecità” umana; l’uomo nei suoi limiti non si accorge del rapido trascorrere del tempo, se non quando è ormai troppo tardi (per il sintagma è ineludibile *Rvf* 350, 13). In ambito spirituale cinquecentesco si può ricordare anche Besalio son. 16, 3-4: «Volgi a me cieco gl’occhi e traviato, / e porgi lume al mio fosco intelletto» (in TOMASI-ZAJA 2001, p. 362). ■ IL VIVER PIÙ BEL…FIORE: la giovinezza; cfr. son. 164, 1 «Nel bel matin dell’età sua *fiorita*» e rimandi. ■ CH’UOM…AVVEDE: la vita scorre così velocemente che l’uomo non si accorge dello sfumare della propria giovinezza; per lo stesso concetto cfr. Zane *Rime* 58, 22 «ch’uom del *dì non s’accorge*». ■ ULTIM’ANNO: al termine della propria vita; per lo stesso concetto in Molin cfr. sest. 198, 7 «…*l’ultimo mio giorno*», ma la clausola è già di *Rvf* 12, 3 «…degli *ultimi anni*». Per lo stesso concetto cfr. *Rvf* 328, 1-3 «*L’ultimo*, lasso, *de’ miei giorni* allegri / che pochi ò visto in questo viver breve, / giunto era…» e Della Casa *Rime* 61, 6 «…*questi ultimi anni*», sempre in punta di verso.
9-11. ■ BADA: ‘fa attenzione’. ■ GIORNATE ESTREME: corrispondono all’«ultimo anno» del v. 8; per lo stesso sintagma cfr. *Rvf* 16, 6 «per l’*extreme giornate* di sua vita». ■ CH’: con valore causale. ■ CONVIEN: ‘è necessario’.
12-14. ■ PARTENDO: ‘morendo’, per l’uso cfr. son. 168, 2 e son. 172, 14. ■ PUR: ‘eppure’. ■ DUBIA STRADA: ‘strada incerta’; memoria forse di *Rvf* 270, 8 «e ’n *dubbia via*…»; Bembo *Rime* 142, 69 «…in

ogni *dubbia via*» e 144, 14 «che de la *dubbia via* m'avanza…». ■ ALBERGO: 'ricovero per la notte'; ma se la sera è metafora dell'incombenza della morte, allora è valido intenderlo come 'destinazione ultraterrena'. Con lo stesso significato cfr. canz. 178, 54 «per gir ad altro *albergo*…». Per la paura di non aver più tempo per correggere la propria vita peccaminosa cfr. *TE*, 8-12 «e veggio andar, anzi volare, il tempo / e doler mi vorrei, né so di cui, / ché la colpa è pur mia, che più per tempo / dev'aprir li occhi, e non tardar al fine / ch'a dir il vero, omai troppo m'attempo».

192. [c. 90*r*]

Il sonetto consiste in un elenco di preghiere – significativa è la scelta del termine «prega» in *explicit* (v. 14) – che il poeta rivolge a Dio, a partire dall'insolita richiesta di poter tornare bambino (vv. 1-4), di memoria probabilmente evangelica. L'elenco delle suppliche è marcato dalla paratassi esasperata del componimento: la ripetizione della congiunzione *e* è iterata in otto casi, così come il discorso è spezzato da ben nove cesure sintattico-ritmiche, che ben esprimono la gravità e la concitazione del poeta.
Il sonetto non è databile, ma è verosimilmente tardo.

BIBLIOGRAFIA: RIO 1872, p. 22.

Fammi, Signor del ciel, benché già veglio
teco fanciul, che col montar de gli anni
semplice io torni, e non però mi inganni
più 'l mondo e m'erga a te, com'io mi sveglio. 4

Rivela e scopri un invisibil speglio
de la tua fede al core, e non l'appanni
fosco pensier, e presta a l'alma i vanni
che ferma s'alzi e poggi sempre al meglio. 8

Tu, per cui sol risplende ogni altra luce,
con quel che proprio è tuo drizzar la dèi,
qual or senso terren torta l'adduce, 11

e pura farla, e sgravar gli anni rei
con la tua fe', che pur da te traluce,
poi che ciò prega, e tu 'l prometti a lei. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC CDC; derivative le rime "veglio": "sveglio" (1, 4) e "luce": "traluce"; inclusiva la rima "anni": "inganni" (2, 3). La sequenza rimica "veglio": "speglio": "meglio" già in *Rvf* 361 (1, 4, 5).

1-4. ■ SIGNOR DEL CIEL: nella variante «Pastor del ciel» in son. 182, 9 e rimandi. ■ VEGLIO: 'vecchio', dal provenz. *vielh*; uguale in canz. 195, 103 «*veglio* omai son…»; già in *Rvf* 361, 4 «…tu se' pur *veglio*»; ritorna anche in *TC* I, 79 e *TF* Ia, 105. ■ FANCIUL: l'esortazione a tornare fanciullo, ma in contesto diverso, si ritrova anche in Zane *Rime* 147, 10 «*torna fanciul* con lieve volo al petto». Per il desiderio non si dimentichi nemmeno di Mezzabarba il sonetto *Come fanciul ne le paterne braccia* (in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 24*v*). La richiesta è da ricondurre al precedente biblico di *Mt* 18, 3 «et dixit: "Amen dico vobis: Nisi conversi fueritis et efiiciamini sicut parvuli, non intrabitis in regnum caelorum"» e *Mt* 19, 14 «Iesus vero ait: "Sinite parvulos et nolite eos prohibere ad me venire; *talium est enim regnum caelorum*"». ■ MONTAR: 'progredire'. ■ SEMPLICE: 'candido'; con la stessa valenza semantica cfr. son. 162, 2 «ti die' 'l ciel *semplicetta* anima e pura». ■ IO: si noti la fitta concentrazione di pronomi personali ai vv. 3-4. ■ INGANNI: 'corrompa'; già in son. 191, 5 «…ecco *l'inganno* (: anno)»; cfr. *Rvf* 357, 5-6 «et

non mi posson ritener li *'nganni / del mondo*…»; Bembo *Rime* 47, 5-6 «…più non mi *inganni*, / *mondo* vano e fallace, io ti rifiuto»; in contesto differente Bembo *Rime* 84, 8 «…e 'l *mondo* senza *inganni*»; per gli inganni del mondo cfr. B. Tasso *Salmi* XXI, 39-40 «armi conta *gl'inganni / del mondo* forti…»; Cappello *Rime* 106, 14 «et già del *mondo* et de' suoi *inganni* satia». ■ ERGA A TE: Molin si auspica un avvicinamento a Dio. ■ MI SVEGLIO: 'mi svecchio'.

5-8. ■ RIVELA E SCOPRI: dittologia sinonimica. ■ SPEGLIO: 'specchio', dal provenz. ant. *espelh*; vicino a 'cuore'; cfr. Stampa *Rime* 135, 14 «del mio *cor speglio*…». ■ APPANNI: 'offuschi', da ricondurre all'elemento dello specchio-fede, compromesso dal peccato che oscura la fede; con lo stesso significato in *Rvf* 70, 34 «se mortal velo il mio veder *appanna*», prima attestazione del termine con la valenza di 'offuscare' (cfr. SANTAGATA 2008, p. 355). Per immagine simile cfr. Rota *Rime* 214, 9 «Sgombra la nebbia che la [= alma] copre, e scalda»; Stampa *Rime* 307, 13-14 «se 'l sol de la tua gratia non sormonta / a squarciar questa nebbia fosca e ria». In sonetto penitenziale cfr. anche Parabosco sonetto *Benché per mille error commessi ogn'hora*, 12-13: «Mira Signor, ne il tuo veder *appanni* (: inganni) / la folta nebbia de peccati miei» (in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 34*v*). ■ FOSCO PENSIER: 'pensiero torbido', responsabile di peccato; probabili prodromi sono *Rvf* 151, 3 «com'io dal *fosco* et torbido *pensero*» e 194, 7 «…al *penser* torbido et *fosco*». ■ I VANNI: 'le ali'. ■ FERMA: 'con fermezza'. ■ S'ALZI: prosegue la tensione ascensionale, introdotta da «m'erga» (v. 4). ■ POGGI: 'tenda'.

9-11. ■ DRIZZAR: 'raddrizzare'; riferito ad una preghiera a Dio pure in Venier *Rime* 167, 8-9 «…e 'l guardo in me, ch'è *torto* [= *torta*, v. 11] e bieco / *drizza*, onde io veggia il ben, ch'ora non scerno». ■ LA: l'anima. ■ SENSO TERREN: 'le facoltà umane', definite «terrene» perché proprie dell'uomo mortale. ■ TORTA: 'sviata'; latinismo dal part. di *torqueo*. Per il concetto di una vita traviata dal retto percorso cfr. *Rvf* 119, 84 «et se mai da la via dritta mi *torsi*» (ma anche *Rvf* 10, 3; 240, 4; 366, 65 «et la *mia torta via drizzi* [= *drizzar*, v. 10] a buon fine»); *TC* III, 78; ma già in *Purg*. X, 3 e *Par*. VII, 38-39; e poi in Della Casa *Rime* 46, 20 «onde quest'alma [= *alma*, v. 10] in tanta pena è *torta*» e 47, 34 «…e camin *torto* fei».

12-14. ■ Si noti l'insistenza sulla vibrante e sulla bilabiale che innerva l'ultima terzina: «e PuRa faRla, e sgRavaR gli anni Rei / con la sua fe', che PuR da te tRaluce; / Poi che ciò PRega, e tu 'l PRometti a lei». ■ FARLA, E SGRAVAR: i verbi sono retti da «dèi» (v. 10). ■ ANNI REI: per immagini simili cfr. *Rvf* 206, 3 «…che miei *dì* sian pochi et *rei*»; 268, 6 «interromper conven quest'*anni rei*». ■ TRALUCE: 'risplende attraverso'; in contesto simile cfr. Venier *Rime* 40, 12-14 «Così lo spiro ha tra i più chiari il vanto / ch'in voi *traluce*, in quanto avvien che 'l copra / celeste velo e non terrestre manto».

193. [c. 90*r*]

Il testo consiste in un sonetto in lode di un predicatore, in coppia con il successivo. Molin, dopo aver assistito alla predicazione dell'oratore, manifesta il proprio entusiasmo per la forza ed il vigore dell'uomo, capace con il suo solo discorso di persuaderlo e di avvicinarlo a Dio. L'autore dichiara di rimanere folgorato dagli insegnamenti del predicatore, ma ammette di ricadere facilmente nei propri errori non appena ne distoglie l'attenzione. Infatti, il silenzio che segue alla fine della predica comporta un venir meno della convinzione religiosa del poeta, che lo prega così – data la sua vicinanza a Dio – di far sì che la sua fede si consolidi nel suo cuore tanto quanto le sue parole. Nella prima terzina segue la preghiera che gli sia infusa maggiore costanza; mentre nella seconda è espressa la consapevolezza – che pare quasi una massima – per la quale, a meno che non si è graziati da Dio, è molto difficile porre un freno alle proprie debolezze. Il testo è molto simile, nei toni e nelle immagini, al sonetto *Vera tromba di Dio, spirto beato* di Orsatto Giustinian (*Rime* 113, p. 141), anch'esso dedicato ad un predicatore la cui attività declamatoria è associata – per impeto e vigore – alla forza delle fiamme. Per una panoramica sui sonetti d'encomio a noti predicatori del tempo e uno sguardo alle strategie retoriche prevalenti del filone tematico cap. V. 5. 5 *Tra monache e predicatori*, pp. 273-275. Nel componimento di Molin è distintiva la presenza di opposizioni continue: tra l'io e il modello del predicatore, tra il calore infuso dalle sue parole e la freddezza dell'io poetico, tra il cor «contrito e saldo» (v. 11) e la fragilità che lo contraddistingue per natura, tra le parole e il silenzio e, infine, tra il «fren» e lo «spron» (v. 14). Si noti, da ultimo, anche la dittologia conclusiva: «fermo e caldo» (v. 14): essa riassume il motivo semantico del calore e della fermezza sviluppati

nel corso del sonetto. A ben guardare, però, i due aggettivi non si riferiscono al retore, ma alla forza della tentazione umana («spron», v. 14) a perseguire nel peccato.
Il sonetto non è databile, ma è da ritenersi tardo.

O ben vero di Dio ministro eletto,
ch'al tuo sermon di caritate ardente
non pur fermi ad udir l'umana gente
ma fiamme spargi in lei d'ogni tuo detto; 4

mentr' io t'ascolto, ogni terreno affetto
depongo e piego ad ubidir fervente
ma, tornando a tacer, torna la mente
tepida, e riedo al fral a cui son soggetto. 8

Però tu, che pur sei tanto a lui caro,
lo prega sì che nel silenzio poi
resti il cor, com'allor, contrito e saldo; 11

ché dal tuo dire, e da me stesso, imparo
ch'ove sua grazia non s'imprime in noi,
più duro è 'l fren che lo spron fermo e caldo. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDE CDE; A (*–etto*) e B (*–ente*) condividono la tonica in *–e*; C (*–aro*) ed E (*–aldo*) sono in assonanza.

1-4. ■ O BEN VERO…: simile l'*incipit* di Giustinian *Vera tromba di Dio, spirto beato* (Giustinian *Rime* 113). ■ MINISTRO: 'rappresentante', per vicinanza testuale cfr. son. 138, 10 «non sian *ministri* de' bei studi *eletti*?» e Bembo *Rime* 113, 2 «che 'l *ministro di Dio* sì giustamente». ■ ARDENTE: anche il citato sonetto di Giustinian è costellato di riferimenti simili: Giustinian *Rime* 113, 9-14 «Tal che *accesa* talhor d'un vivo *ardore* / *calde* lagrime, e pie per gli occhi stilla, / qual si stilla per vetro al *foco* umore. // Né men Vinezia tutta *arde*, e *sfavilla*: / così potesse udirti a tutte l'hore / né mai del *foco* suo spegner *favilla*». ■ UMANA GENTE: per il sintagma cfr. canz. 143, 76 «si la scoprisse ancor *l'umana gente*»; ma già *Purg.* III, 37 «state contenti, *umana gente*, al quia» e *Rvf* 213, 2 «…*d'umana gente*».
5-8. ■ Si noti la pronunciata catena fonica della dentale *–t* e della sibilante *–s*: «ma Tornando a Tacer, Torna la mente / Tepida e riedo al fral, a cui Son Soggetto». ■ MENTR'IO TI ASCOLTO: in Giustinian *Rime* 113, 2 «che puoi bear *chi la tua voce ascolta*». ■ OGNI TERREN AFFETTO: per uguale concetto e simile espressione cfr. Giustinian *Rime* 113*,* 5-8 «Tu, quasi divin Paulo a noi rinato, / con la virtù ne la tua lingua accolta, / d'ogni *affetto terren* libera e sciolta, / rendi in me l'alma a più felice stato». ■ MA: ricorda il v. 4: «*ma* fiamme spargi in lei d'ogni tuo detto». ■ TORNANDO…TORNA: si noti la figura etimologica. ■ TEPIDA: in contrasto con *ardente* (v. 2) e *fervente* (v. 6).
9-11. ■ Non sfugga la catena allitterante della gutturale: «Però Tu, Che Pur Sei Tanto a lui Caro, / lo Prega Sì, Che nel Silenzio Poi / resti il Cor, Com'allor, Contrito e Saldo». ■ LO PREGA: 'pregalo'. ■ A LUI: a Dio. ■ NEL SILENZIO POI: ovvero quando il destinatario cessa la predica. ■ COR: corrisponde alla *mente* del v. 7. ■ COM'ALLOR: al momento della predica. ■ CONTRITO E SALDO: per la vicinanza di termini cfr. madr. 111, 2-3 «varia il mio stato amando e pur si trova / *saldo* e nel *cor* tenace»; Stampa *Rime* 191, 12 «ch'un cor *saldo*…» e 196, 10 «non avrai *cor* sì *saldo* e sì costante»; per simile coppia aggettivale in Molin cfr. son. 3, 2 «che 'l bel viso mirai, *saldo e* ristretto».
12-14. ■ TUO DIRE: da ricondurre al *sermon* del v. 2. ■ DURO…FREN: cfr. son. 41, 3 «sì *duro freno* alla mia lingua hai messo» e *Rvf* 147, 2 «et con un *duro fren*…». Per la vicinanza di termini cfr. *Rvf* 161, 10 «*gli sproni e 'l fren*…».

194. [c. 90*v*]

Ultimo tra i sonetti della sezione spirituale, e in coppia con il precedente, il componimento è nuovamente dedicato alla figura di un predicatore, di cui è svelato il nome al v. 4. Per alcune ipotesi di identificazione cfr. cap. V. 5. 5 *Tra monache e predicatori*, pp. 273-275. Il componimento è innervato da continui riferimenti all'oralità della predicazione stessa: *udir* (v. 1) – *presti l'orecchie* (v. 3) – *parla* (v. 4) – *udirà* (v. 5) – *ode* (v. 12). Coerentemente, il testo è attraversato da varie strategie di intensificazione fonica come le molteplici catene allitteranti (vv. 8 e 13), l'insistenza su perni consonantici *–x*r (*BRama*, *TRomba*, *spiRTo*, *PResti*, *saCRata*, *FRanceschin*, *paRLa*, *aPRir*, *SGRidando*, *TRemaR*, *taRTaRea*, *TRae*, *STRal*, *fareTRa*, *CRisto*), e continue memorie foniche interne (per esempio «da lo spirto di Dio tOCCA e infusa», v. 2 – «di Cristo e scOCCA il suo divin concetto», v. 10).
Il sonetto non è databile, ma è da ritenersi tardo.

Chi d'udir brama una celeste tromba,
da lo spirto di Dio tocca e infusa,
presti l'orecchie a la sacrata Musa
che nel buon Franceschin parla e rimbomba. 4

Sì l'udirà, quasi nova colomba,
alzato aprir del ciel la gloria chiusa
e far del vizio, che sgridando accusa,
tremar Pluton ne la tartarea tomba. 8

O come trae lo stral da la faretra
di Cristo e scocca il suo divin concetto,
ch'uom dolce impiaga, ov'ei dal ciel l'impetra! 11

Chi l'ode ammonir noi con tanto affetto
se tutto non si smove e non si spetra
non fu, cred'io, per mai salvarsi eletto. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; C (*–etra*) e D (*–etto*) condividono la tonica in *–e*; paronomastica la rima "tromba": "tomba" (1, 8); ricca la rima "impetra": "spetra" (11, 13). La sequenza rimica "impetra": "spetra" già in son. 189 (10, 12); così come "Musa": "rinchiusa": "infusa" in son. 156 (2, 3, 7).

1-4. ■ CHI D'UDIR: si noti l'attacco simmetrico e isometrico dell'ultima terzina «*Chi* l'ode…» (v. 12). ■ CELESTE TROMBA: per l'uso in contesto simile si veda son. 171, 1 «Che chiaro suon, che gloriosa *tromba*» e rimandi. Per un'attestazione molto simile, sempre riferita ad un predicatore, cfr. Giustinian *Rime* 113, 1-2 «Vera *tromba di Dio*, *spirto* beato / che puoi bear chi la tua voce ascolta». Per la "tromba" connessa a Dio cfr. *1Ts* 4, 16 «quoniam ipse Dominus in iussu, in voce archangeli et *in tuba Dei* descendet de caelo, et mortui, qui in Christo sunt, resurgent primi»; nella tradizione cristiana la "tromba" è, infatti, l'annunciazione dell'apocalisse e dunque dell'immediata salvezza o condanna definitiva. Ad es. in *1Cor* 15, 52 «in momento, in ictu oculi, in *novissima tuba*; *canet* enim, et mortui suscitabuntur incorrupti, et nos immutabimur». Considerando la conclusione del componimento, forse è legittimo intendere il riferimento alla tromba come un'anticipazione del tema centrale del testo ovvero la capacità di cogliere o meno, attraverso le parole del predicatore, l'occasione di salvare la propria anima dalla perdizione. ■ PRESTI LE ORECCHIE: 'faccia attenzione'. ■ SACRATA MUSA: 'musa sacra', perché connessa a Dio. ■ FRANCESCHIN: per alcune ipotesi di identificazione cfr. cap. V. 5. 5 *Tra monache e predicatori*, pp. 273-275. ■ PARLA E RIMBOMBA: le Muse sono fonte di ispirazione per composizioni poetiche e dunque, attraverso il poeta, risuona la loro poesia. La scelta del termine *rimbomba* conferisce forza e

potenza alle parole del predicatore. Non sfugga che in ambito spirituale, e rivolto a Dio, cfr. *Rvf* 81, 9: «Ma la sua voce ancor qua giù *rimbomba* (: colomba)»
5-8. ■ COLOMBA: similitudine riferita alle parole di Franceschin; la colomba è uno dei simboli più diffusi dell'iconografia cristiana come simbolo di volontà divina (es. *Gen.* 8, 11), ma già dal V e VI secolo assunse il significato di simbolo dello Spirito Santo e di annunciazione divina (cfr. *Mt* 3, 16 «[…] vidit *Spiritum Dei descendentem sicut columbam* et venientem super se»; *Mc* 1, 10 «Et statim ascendens de aqua vidit apertos caelos et *Spiritum tamquam columbam* descendentem in ipsum»; *Lc* 3, 22 «et descendit *Spiritus Sanctus* corporali specie *sicut columba* super ipsum; et vox de caelo facta est: "Tu es Filius meus dilectus; in te complacui mihi"»; *Io.* 1, 32 «Et testimonium perhibuit Ioannes dicens: "Vidi *Spiritum* descendentem *quasi columbam de caelo*, et mansit super eum"»). La colomba può, dunque, essere intesa come messaggera di una rivelazione divina. ■ APRIR DEL CIELO: cfr. *Io.* 1, 51 «Et dicit ei: "Amen, amen dico vobis: Videbitis *caelum apertum* et angelos Dei ascendentes et descendentes supra Filium hominis"». Si noti il contrasto semantico, sempre al v. 6, tra *aprir* e *chiusa*. ■ GLORIA: 'la Gloria di Dio', ovvero la manifestazione della potenza e grandezza di Dio; è *chiusa* perché non accessibile a tutti. ■ TREMAR…TOMBA: si noti l'allitterazione della dentale *-t* al v. 8 «Tremar PluTon ne la TarTarea Tomba». ■ VIZIO: 'peccato'; cfr. son. 189, 5 «ma, perché il secol rio, ch'al *vizio inchina*». ■ SGRIDANDO: 'rimproverando'; infatti poi «ammonir noi» (v. 12). Per la stessa immagine riferita a sé stesso cfr. il sonetto, dedicato a Molin, di Venier *Rime* 3, 6-7 «del suon de le tue note [= *tromba*, v. 1] *il ciel* non empi, / *sgridando i vizi* scellerati et empi». ■ PLUTON: nella mitologia classica il Dio degli Inferi; per la sua presenza nella lirica di Molin cfr. son. 168, 2-3 «…Al regno / di *Pluto*?...». ■ TARTAREA TOMBA: 'regno dei morti'; nella mitologia greca il Tartaro è il luogo, sotto l'Ade, in cui Zeus relegò i Titani vinti. Con il tempo, assunse il significato indistinto di 'aldilà sotterraneo'. Per attestazioni cfr. Virg. *Aen.* VI, 577-578 «Tum *Tartarus* ipse / bis patet in praeceps»; ma anche *Rvf* 358, 6 «che col pe' ruppe le *tartaree* porte».
9-11. ■ La terzina è innervata da una certa ricerca di violenza: all'immagine della freccia, poi scoccata, e della faretra segue la scelta dei verbi aspri quali *impiagare* e *impetrare*. ■ STRAL: cfr. *Psalm.* 38, 3 «quoniam *sagittae tuae* infixae sunt mihi, et descendit super me manus tua»; B. Tasso *Salmi* I, 1-3 «Perché sommo Motore / in me de l'ira tua gli *strali* aventi / sì acuti, e sì pungenti?». Il riferimento alle frecce è proposto in riferimento ad un predicatore anche da Magno *Rime* 21, 1-6 «Di quei celesti aventurosi strali / che vero ardente amor per la tua bocca, / guerrier di Dio, ne le nostr'alme scocca, / e piaghe imprime in lor, dolci e vitali, / questo è pur l'arco, e qui scopri con quali / forze tu 'l tendi allor che 'l cor ne tocca». ■ SCOCCA: da ricondurre alla freccia (v. 9). ■ DOLCE: 'dolcemente', con valore avverbiale. ■ IMPIAGA: le piaghe sono strumento di redenzione e salvezza e per questo vengono accolte dolcemente.
12-14. ■ NOI: il pubblico, in ascolto degli ammonimenti del predicatore. ■ NON: l'impossibilità di salvarsi, nel caso non si colgano gli avvisi del predicatore, pare confermata dalla concentrazione di negazioni presenti nella terzina: «se tutto *non* si smove, e *non* si spetra, / *non* fu, cred'io per *mai* salvarsi eletto». ■ SPETRA: 'si libera, si scioglie'; per l'uso verbale in Molin cfr. son. 189, 11-12 «allor dal suo mortal si scioglie [= *smove*, v. 13] e *spetra* / *tutto*…». Si noti l'allitterazione della sibilante ai vv. 13-14: «Se tutto non Si Smove e non Si Spetra, / non fu, cred'io per mai Salvarsi eletto».

CANZONI SPIRITUALI

195.

La canzone alla Vergine, diversamente dal modello petrarchesco, non corrisponde all'ultimo componimento delle *Rime* di Molin né dell'intera sezione spirituale. Il componimento presenta (prevedibili) tangenze con *Rvf* 366 dal punto di vista del contenuto, ma se ne distanzia da quello della forma. Infatti, lo schema metrico è differente e anche le scelte rimiche suggeriscono una volontà di allontanamento: su 64 rime totali, solo 13 sono comuni a Petrarca (circa il 20%). Fra queste ultime, però, la maggioranza delle parole-rima sono comuni (64%). Oltre alle vicinanze lessicali e ai singoli riferimenti, la canzone di Molin condivide con *Rvf* 366 il tono complessivo. In entrambi i testi, infatti, il poeta invoca la Vergine celebrandone la grandezza e la pietà materna, sperando possa salvare la sua anima peccaminosa, prossima alla morte, intercedendo con Dio. La canzone, in comune con il precedente petrarchesco, condivide pure l'inserimento di una invocazione in posizione fissa (gli ultimi quattro versi di ogni stanza), così come «Vergine» è sempre al quinto verso in Petrarca. Il componimento è dunque una preghiera – termine chiave ribadito significativamente in undici occorrenze – ed un'ammissione della propria natura peccatrice, nell'auspicio di un salvifico intervento divino per cui Maria è pregata di intercedere. La struttura generale – complice la monotonia complessiva conferita dall'uso di iterate rime baciate e dal susseguirsi di allocutivi ed esortazioni – ricorda la formula della litania. Si riconoscono stanze *capfinidas*: in particolare la I e II stanza (v. 13 «*eterna* PAlma» e v. 16 «*eterno* PAdre»), la IV e la V (v. 59 «*pria*» e v. 61 «*pria*»), la VII e VIII (v. 103 «*prega*, *soccorri*» e v. 106 «*prega* e *soccorri*»).
La canzone non è databile, ma è verosimilmente tarda.

[c. 91*r*] Salve de l'universo, alta Regina,
Vergine gloriosa,
madre, figliuola e sposa
del Padre e parto in te for di natura,
se mai devoto cor, mente pietosa, 5
mosse bontà divina,
tu qui l'orecchie inchina
e m'odi e per me prega e m'assicura
da l'infernal paura,
ché caminando ognor verso l'estremo 10
tutto del mio fin tremo.
O sacra, o santa, o benedetta e alma
cinta d'eterna palma,
ricorro a te che, s'una donna il mondo
gramò, tu 'l festi poi lieto e giocondo! 15

Vide e permise poi l'eterno padre,
ch'a sé dinanzi ha 'l tutto,
[c. 91*v*] ch'Eva gustasse il frutto
e noi dannasse il suo mortal peccato,

né bastasse a salvarne o duolo o lutto 20
da le tartaree squadre,
ma che fatta a lui madre,
scendendo umil nel tuo ventre sacrato,
dovesse il nostro stato
trovar col mezzo tuo scampo e salute, 25
così la tua virtute.
O d'ogni nostro ben doppia colonna,
del mondo e del ciel donna,
tolse del fallo altrui la colpa rea
Dio, qui fatt'uom per noi, tu poi 'n ciel Dea! 30

Qual dunque fia, cui mai l'ardir si tolga,
ch'in ogni suo periglio
e soccorso e consiglio
non chieda a te, se tu salvar lo puoi?
Ciò piacque ancora al tuo diletto figlio, 35
perch'a te 'l mondo volga
e di sua grazia colga
degni frutti per te, che 'l desti a noi,
e per quel duol, che poi
sentir dovei del suo martirio, e quinci 40
per noi pregando il vinci.
O sempre eterna a favor nostro eletta,
Vergine benedetta,
ch'anco la tua virtù tanta ha in ciel forza,
che 'l fulmine di Dio turbato ammorza! 45

[c. 92*r*] Tu per noi sempre, e più quand'ei s'adira
mosso d'alta cagione,
con devoto sermone
a lui t'inchini e raddoppiando preghi,
molci il suo spirto, ond'ei tempra e dispone 50
a perdonarci l'ira,
dove giustizia il tira.
Né cosa cerchi mai, ch'a te si neghi,
che 'n suo voler lo preghi,
sì del mal sceso in noi d'Eva e d'Adamo 55
a te ci ripariamo.
O somma Diva, or veggia il mondo espresso
quanto a te fu concesso,
ch'ei pria t'elesse e in te poi scese e nacque
e quanto chiedi lui, sempre a lui piacque! 60

A te, ch'ei così vol, perché pria volle,
s'apron gli alti secreti,
nulla è che 'l ciel ti vieti,
e hai del Paradiso in man la chiave.

Gloriosa ti stai sopra i pianeti, 65
ogni alma in Dio t'estolle,
ch'al tuo pregar si tolle
la forza al Re de le profonde cave;
chi fede in te non have,
s'abandona da lui che lo rifiuta 70
fra la gente perduta.
O vivo specchio de l'eterna lampa,
dov'ogni grazia avampa,
[c. 92*v*] dal cui splendor, da la cui chiara face
gloria n'acquista il ciel, la terra pace! 75

Volgi a me gli occhi, sconsolato e stanco
da gli anni anzi deluso,
pien di tema e confuso,
ché 'n tante guise ho 'l mio fattor offeso,
grazia ti cheggio e 'l mio fallir non scuso, 80
ch'io so quanto a lui manco
e ho la morte al fianco.
E de' miei molti error m'aggrava il peso,
veggio a' miei falli inteso
qual me ne vien supplicio, ove non scenda 85
pietà che lo sospenda.
O sola in ciel, cui Dio più ch'altri ascolta,
perdon m'impetra e tolta
siammi la tema, onde 'l passar m'è forte,
tremando al danno de l'eterna morte! 90

Vergine santa, al mio stato pensando,
a le mie colpe adietro,
tutto d'orror m'impetro
e perdo di salvarmi ogni speranza
poi, qual raggio di Sol che scenda in vetro, 95
mentr'io vo sospirando,
luce del ciel passando
m'alluma in Dio per te d'alta fidanza,
con dolce rimembranza,
che per giovarne pur madre li sei 100
e ben pregar lo dèi.
[c. 93*r*] O dunque madre de la gloria nostra
prega, soccorri e mostra,
che come indarno mai non preghi lui,
così pregata ancor non manchi lui! 105

Prega e soccorri questo spirto lasso,
tremante, e porgi aita
a l'affannata vita,
che per sì rio camin tant'anni ho corso.

Veglio omai son, né posso a la partita 110
molto esser lungi, ahi lasso,
ch'anzi l'estremo passo
pur impetrar dovrei tranquillo il corso
e 'n questo anco soccorso
ti cheggio e dove io sia di merto indegno 115
fammi di pietà degno.
O fonte di mercè, che 'l mondo impingui
di grazie, in parte estingui
mia sete e dal timor, ch'entro m'agghiaccia,
me salva al fin ne le paterne braccia! 120

Fammi sentir nel cor, madre benigna,
quel che gioioso sente
chi del tuo amor ardente
strugge a quel foco ogni temenza e gelo
rendi quest'alma in suo valor possente, 125
dove da te traligna
peccatrice e maligna,
e vesta omai col variar del pelo
cure più sante e zelo,
[c. 93*v*] tornando a lui, cui piacque in ciel crearmi 130
e suo simile farmi.
O tu, ch'ogni egro cor dal ciel risani,
purga ancor molti vani
desiri in me, ch'almen l'ultima voglia
sia pura al poner giù di questa spoglia! 135

E, perché il viver nostro è un mar ondoso
d'errori in fragil barca
ch'uom travagliando varca,
tu, che stella ne sei, m'indrizza al porto,
ch'ella non pera di miserie carca 140
e quel, ch'io paventoso
a lui scoprir non oso,
che mi sgomentan le mie colpe e 'l torto,
tu prega e fa lui scorto
di questo cor, ch'a la pietà sua langue 145
e di sé morto esangue.
O Re del Ciel non men che giusto, pio
salutasti 'l mondo rio,
or consola costui di questa speme,
ond'ei me chiama, a te sospira e geme! 150

Pregal, madre beata,
per quel duol che t'ancise udendo in croce
la sua suprema voce,
o per chi pecca, e n'è doglioso e tristo

cara in pregando a Cristo, 155
a cui tanta apose grazia ancor diede
per far più larga in ciel nostra mercede.

Canzone di 10 stanze di 15 vv. di cui 7 settenari, a schema AbbCBaaCcDdEeFF, più congedo aBbCcDD. La fronte è uguale a *Rvf* 37, mentre la sirma a *Rvf* 207. Nella I stanza la rima B (*–osa*) e F (*–ondo*) condividono la stessa tonica in *–o*; inclusive le rime "estremo" : "tremo" (10, 11) e "alma" : "palma" (12,13); nella II stanza la rima A (*–adre*) condivide con C (*–ato*) la tonica in *–a* e B (*–utto*) con D (*–ute*) la tonica in *–u*; C e D sono in consonanza e anche B condividono con le stesse il perno consonantico in *–t*; nella III stanza, quasi interamente consonantica, in assonanza A (*–olga*) e F (*–orza*); B (*–iglio*) e D (*–inci*) condividono la tonica in *–i*; paronomastica la rima "puoi": "poi" (34, 39); nella IV stanza B (*–one*) e E (*–esso*) invertono le vocali; D (*–amo*) e F (*–acque*) condividono la tonica in *–a*; derivativa la rima "adira" : "ira" (46, 51); equivoca la rima "preghi" : "preghi" (49, 54); nella V stanza in consonanza B (*–eti*) e D (*–uta*); in assonanza C (*–ave*) e F (*–ace*); derivativa la rima "estolle": "tolle" (66, 67); paronomastica la rima "chiave" : "cave" (64, 68); nella VI stanza in consonanza B (*–uso*) e C (*–eso*); C e F (*–orte*) invertono le vocali come A (*–anco*) e E (*–olta*); E e F condividono la tonica in *–o* e la consonante *–t*; nella VII stanza A (*–ando*) e E (*–ostra*) invertono le vocali; A e C (*–anza*) condividono la tonica in *–a* e la nasale; B (*–etro*) e E condividono il nesso *–tr*; ricche le rime "pensando" : "passando" (91, 97) e "speranza" : "rimembranza" (94, 99); paronomastica la rima "nostra" : "mostra" (102, 103); identica la rima "lui": "lui" (104, 105); nella VIII stanza A (*–asso*) condivide con F (*–accia*) la tonica in *–a*; B (*–ita*) con E (*–ingui*) la tonica in *–i*; identica la rima "lasso" : "lasso" (106, 111); equivoca la rima "corso": "corso" (109, 113); inclusiva la rima "corso": "soccorso" (113, 114); derivativa la rima "indegno": "degno" (115, 116); nella IX stanza B (*–ente*) condivide con C (*–elo*) la tonica in *–e*; D (*–armi*) con E (*–ani*) la tonica in *–a*; ricca la rima "traligna": "maligna"; inclusiva la rima "sente" : "possente" (122, 125); nella X stanza in assonanza le rime A (*–oso*) e C (*–orto*); B (*–arca*) condivide con D (*–angue*) la tonica in *–a*; inclusiva la rima "paventoso": "oso" (141, 142); nel congedo ricca la rima "tristo": "Cristo" (154, 155).

1-15. ■ SALVE: 'salvezza'. ■ SALVE…REGINA: cfr. *Purg.* VII, 82 «*Salve, Regina…*»; eco dell'antifona mariana «*Salve Regina*», recitata dalla Chiesa nell'ora di Compieta, al calar della notte, che dice: «*Salve Regína*, / Mater misericórdiae…». ■ UNIVERSO…REGINA: eco dell'*incipit* dell'antifona mariana del tempo pasquale: «*Regina Coeli* laetare, alleluja»; anche in *Par.* XXIII, 128 «*Regina celi*, cantando sì dolce» e poi in *Rvf* 366, 14 «…et tu del *ciel regina*». ■ VERGINE GLORIOSA: cfr. *Rvf* 366, 48 «*Vergine gloriosa*»; B. Tasso *Amori* II 20, 1 «*Vergine gloriosa,* al vago ardente». ■ MADRE…SPOSA: Maria è madre di Cristo, figliuola di Dio, sposa dello Spirito Santo; elenco identico in *Rvf* 366, 47 «*madre, figliuola et sposa*». La sequenza, rivolta alla Vergine, è condivisa anche da Pietro Aretino: «Pur li comparse innanzi con amor di *madre*, con carità di *sposa*, con riverenza di *figlia*, e con umiltà di serva. […] "Fammi scordare ch'io ti son *madre* e non mi dorrò. Fammi dimenticare ch'io ti son *sposa*, e non mi attristarò. Fammi obliare ch'io son *figlia*, e non mi affliggerò"» (Aretino *La Passione*, p. 520). ■ PADRE: 'Padre del Ciel'; cfr. son. 185, 1 «*Padre del ciel…*». ■ E PARTO…NATURA: da ricondurre al concepimento verginale di Gesù, avvenuto in maniera soprannaturale per il tramite dello Spirito Santo. Cfr. *Mt* 1, 24-25 «Exsurgens autem Ioseph a somno fecit, sicut praecepit ei angelus Domini, et accepit coniugem suam; / et non cognoscebat eam, donec peperit filium, et vocavit nomen eius Iesum». ■ DEVOTO COR: in contesto differente anche in son. 201, 7 «gradite il *cor devoto…*». ■ ORECCHIE INCHINA: 'ascolta', quindi 'presta attenzione'; simile preghiera in son. 194, 3 «presti l'*orecchie…*». ■ M'ODI…ASSICURA: l'elenco paratattico marca l'ansia del poeta nell'avanzare le sue preghiere alla Vergine; per «m'assicura» in punta di verso cfr. *Rvf* 128, 121; da notare l'insistenza sul pronome personale «e M'odi e per ME prega e M'assicura». ■ INFERNAL PAURA: 'paura di andare all'Inferno' e quindi della dannazione; simile a son. 185, 12-13. ■ CAMINANDO: la vita come 'cammino' anche in canz. 142, 11 e in son. 185, 9. ■ ESTREMO TUTTO DEL MIO FIN: 'la morte' cfr. 191, 10 e rimandi. ■ TREMO: per la paura. ■ BENEDETTA: anche in *Rvf* 366, 35 «*Vergine benedetta*»; già in *Lc* 1, 28 «*benedicta*…in mulieribus» e *Idt* 13, 23 «*benedicta* es tu filia a Domino Deo excelso prae omnibus mulieribus super terram». ■ CINTA…PALMA: la palma è simbolo di vittoria eterna in quanto risiede nel Regno dei Cieli; cfr. *Purg.* XXXIII, 78 e *Par.* IX 121. ■ UNA DONNA…GRAMÒ: in quanto Eva esortando Adamo a cibarsi della mela proibita ha scatenato l'ira di Dio (cfr. *Gen* 1, 14-19); «il mondo gramò» ha in sé la memoria di *Inf.* XXX, 59 «*…il mondo gramo*». ■ TU 'L FESTI…GIOCONDO: 'tu lo hai reso lieto e felice'; si evidenzia dunque il contrasto tra le due figure femminili: la prima, Eva, è responsabile del male del mondo, la seconda di gioia e pace, in quanto madre di Cristo; anche in *Rvf* 366, 35-36 «Vergine benedetta / che 'l pianto di Eva in allegrezza torni»; simile espressione in Dolce sonetto *Padre tu, che venisti a recar pace*, 7 «*…lieto et giocondo* (: mondo)» (in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 31*r*).

16-30. La stanza si distingue dalle altre per l'impostazione narratologica sulle origini del peccato, con funzione finale di *captatio benevolentiae*. ■ ETERNO PADRE: per l'espressione tradizionale cfr. *Rvf* 119, 91 «Sì come piacque al nostro *eterno padre*»; Colonna *Rime* 12, 1 «*Padre eterno* del Ciel…» e 159, 1-2 «Quand'io riguardo il mio sì grave errore, / confusa, al *Padre eterno* il volto indegno». ■ CH'A SE…TUTTO: Dio è onnisciente e onnipresente. ■ FRUTTO: 'il frutto proibito'; cfr. *Gen* 3, 6 «Vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum et pulchrum oculis et desiderabile esset lignum ad intellegendum; *et tulit de fructu illius et comedit* deditque etiam viro suo secum, qui comedit». ■ E NOI DANNASSE…PECCATO: da ricondurre ai vv. 14-15 e rimandi. ■ TARTAREE SQUADRE: 'moltitudini infernali'; per 'tartaree' cfr. *Rvf* 358, 6 «…*tartaree* porte»; per l'uso in Molin cfr. son. 194, 8 «tremar Pluton ne la *tartarea* tomba» e rimandi. ■ MADRE: riferimento a Maria e alla concezione di Cristo; da notare la rima "padre": "madre". ■ VENTRE SACRATO: 'sacrato' perché di Maria (vd. «sacra» v. 12). ■ NOSTRA COLONNA DEL MONDO: 'nostro pilastro', quindi punto di riferimento imprescindibile; anche in Rota *Rime* 205, 26 «*Oh del mondo colonna*»; si noti la ridondanza dell'aggettivo: «o d'ogni *nostro* ben *nostra* colonna». ■ DEL CIEL DONNA: Maria è, infatti, assunta in Cielo. ■ DIO QUI…PER NOI: sull'incarnazione di Dio cfr. son. 185, 3 «che nel vestir di pura umanitade» e rimandi. ■ TU POI…DEA: da ricondurre al dogma cattolico dell'Assunzione in cielo della Vergine; molto simile a *Rvf* 366, 98 «Or tu, Donna del *ciel*, *tu nostra Dea*»; si noti la disposizione chiastica del v. 30: «*Dio qui* [= Terra] fatt'uom per noi, tu poi 'n *Ciel Dea*».

31-45. ■ VERGINE BENEDETTA: cfr. v. 12 e rimandi. ■ FULMINE DI DIO: cfr. *Iob* 36, 32 «In manibus abscondit *lucem* et praecipit ei, ut percutiat»; nell'iperbole si riconosce una vaga memoria di Giove. ■ AMMORZA: 'smorza; per la vicinanza di termini cfr. *Rvf* 361, 7 «…come foco [= *fulmine*, v. 45] *amorza* (: forza)».

46-60. ■ S'ADIRA: prosegue il discorso avviato con l'immagine di «Dio turbato» (v. 45), nella rappresentazione della Vergine come una madre capace di stemperare la furia del Padre contro i figli peccatori. ■ ALTA CAGIONE: anche in Stampa *Rime* 125, 11 «…*alta cagione*». ■ SERMONE: qui nel significato di 'discorso'; anche in *Rvf* 28, 71 «…del tuo chiaro *sermone*». ■ MOLCI: 'lusinghi' o 'mitighi gli affanni', dal lat. *mulcĕre*; in contesto diverso, anche in *Rvf* 363, 9 «…che punge et *molce*». ■ PERDONARCI: per lo stesso concetto cfr. son. 186, 12 «Questa (la pietà di Dio) *perdoni* ad ogni colpa mia» e rimandi. ■ IRA: per l'ira divina cfr. son. 185, 2 e rimandi. ■ MAL SCESO: ovvero 'il peccato originale', trasmesso da Adamo ed Eva all'umanità e che ha comportato la caduta dell'uomo. ■ ADAMO: come parola-rima anche in *Rvf* 181, 7; 188, 4; 354, 12. ■ SOMMA DIVA: da ricondurre a «Dea» (v. 30). ■ CH'EI…PIACQUE: la testimonianza di Maria diventa esemplare per ogni cristiano; infatti Dio prima l'ha prescelta, quindi è sceso in lei (da ricondurre al concepimento di Cristo - v. 4 e rimandi), ne è diventato il figlio e ora ne soddisfa le richieste.

61-75. ■ VOL…VOLLE: da notare la ridondanza verbale. ■ ALTI SECRETI: 'i segreti divini' si aprono a Maria perché amata e scelta da Dio. ■ CHIAVE: allusione alle 'chiavi del Regno dei cieli', ovvero alla possibilità di accedere al regno di Dio (cfr. *Mt* 16, 19). ■ PIANETI: Maria è al di sopra del cielo e della terra, dunque di ogni oggetto celeste. ■ T'ESTOLLE: 'ti innalza, ti loda'. ■ CHE…CAVE: Maria è supplicata di ridurre la forza di Lucifero, e quindi di contrastare il pericolo della dannazione eterna. ■ RE: in questo caso Lucifero, re degli Inferi. ■ PROFONDE CAVE: 'gli abissi infernali'; simile a son. 181, 12 «certo, che 'l trar dal più *profondo* loco» e rimandi. ■ CHI FEDE…AVE: la mancanza di Fede comporta l'allontanamento da Dio e quindi la dannazione. ■ GENTE PERDUTA: ovvero la gente che ha perduto per sempre la salvezza divina; eco memorabile di *Inf.* III, 3 «per me si va *tra la perduta gente*». ■ SPECCHIO: Maria è specchio in quanto riflesso dello splendore di Dio. ■ LAMPA: 'luce eterna', ovvero Dio; ad esempio cfr. *2Sam* 22, 29 «quia tu *lucerna mea*, Domine, et Deus meus illuminat tenebras meas». ■ GLORIA…PACE: da notare il chiasmo nella disposizione degli elementi.

76-90. ■ VOLGI…TEMA E CONFUSO: per una simile delusione esistenziale cfr. son. 190; per attacco simile cfr. Bembo *Rime* 120, 1-2 «Signor del ciel, se alcun prego ti move / *volgi a me gli occhi*, questo solo, e poi»; si noti come ancora una volta l'ansietà sia espressa dall'uso della paratassi. ■ SCONSOLATO...CONFUSO: per simili accoppiamenti cfr. son. 203, 10 «…e non restar *tristo e deluso*»; *Rvf* 255, 14 «et tema e odi chi m'adduce affanno» e 331, 35 «tristo et sconsolato»; *Purg.* XXXI, 13 «Confusione e paura insieme miste». ■ GUISE: 'modi'. ■ E 'L MIO…SCUSO: uguale a son. 186,1 «Signor io fallo, *e 'l mio fallir non scuso*» e rimandi. ■ MORTE AL FIANCO: quindi molto vicina, immediata; anche in son. 185, 9-11. ■ ERROR...IL PESO: sulla pesantezza degli errori cfr. sest. 198, 9

«sì mi sento *gravar* le membra e l'alma» e B. Tasso *Salmi* XVI, 5 «*grave e carco di colpe* a te ritorno»; per la vicinanza di termini cfr. *Rvf* 264, 132 «né mai peso fu greve». ■ SOLA: riferito a Maria anche in *Rvf* 366, 53 «Vergine *sola*…». ■ IMPETRA: per l'uso cfr. son. 189, 10. ■ 'L PASSAR: 'il morire'. ■ ETERNA MORTE: il poeta è terrorizzato sia per la morte in sé sia perché teme una dannazione eterna, senza speranza di rinascere nel Regno di Dio.

91-105. ■ VERGINE SANTA: cfr. *Rvf* 366, 40 «*Vergine santa*…». ■ AL MIO…ADIETRO: il ripensare alle sue colpe anche in son. 181, 1-2 «Quand'io *penso*, Signor, a le infinite / mie *colpe*, a gli errori miei, temo e pavento». ■ M'IMPETRO: 'divento pietra per l'orrore'. ■ RAGGIO …VETRO: il raggio rappresenta metaforicamente l'epifania della fede; simile in *Par.* XXIX, 25-26 «E *come in vetro*, in ambra o cristallo / *raggio* risplende…»; identico in *Rvf* 95, 10 «come raggio di sol *traluce in vetro*»; per la similitudine cfr. anche *TE*, 34 «…come sole in *vetro*»; per il sintagma "raggio di sol" cfr. *Rvf* 37, 21-22. In ambito spirituale cfr. Besalio son. 17, 1-2 «Infondi un *raggio*, o *sol*, del tuo gran lume / nel petto mio…» (in TOMASI-ZAJA 2001, p. 363). ■ VO' SOSPIRANDO: espressione anche in *Rvf* 30, 29 «che *sospirando vo*…». ■ SOCCORRI: per il "soccorrere" cfr. *Rvf* 365, 6-7 «Re del cielo invisibile immortale / *soccorri* a l'alma disviata et frale». ■ M'ALLUMA: anche in son. 63, 9-10 «Ond'io ne prego te Signor cortese / che se 'l tuo *raggio* assai scalda e *m'alluma*». ■ PREGA: da notare l'insistenza etimologica ai vv. 103-105 «Prega…preghi…pregata».

106-120. Il timore di essere prossimo alla morte anche in *Rvf* 366, 87-88 «Vergine sacra et alma, / non tardar, ch'i' son forse a l'ultimo anno». ■ PREGA: si noti la connessione interstrofica: «*pregata*» (v. 105) – «*Prega*» (v. 106). Inoltre il verso di attacco, «*Prega e soccorri*» (v. 105), riprende «*prega*, *soccorri* e mostra» (v. 103). ■ RIO CAMIN: simile a 185, 9-11 «Già ho più che mezzo del camin trascorso, / ch'al fin mi mena, e 'l mio dì volto a sera / più dubbio rende il periglioso [= *rio*, v. 109] corso» e rimandi. ■ VEGLIO: 'vecchio'; per l'uso del termine cfr. son. 192, 1 «…benché già *veglio*» e rimandi. ■ PARTITA: 'dipartita' (dal mondo terreno), quindi 'la morte'; cfr. anche *Rvf* 56, 13 «che 'nanzi al dì de *l'ultima partita*». ■ DEGNO: la preghiera di poter essere degno anche in son. 186, 14 «e quel, ch'è proprio in lei, *degno* in me sia». ■ MIA SETE: 'il mio desiderio'. ■ TIMOR…AGGHIACCIA: concetto anche in son. 181, 9 «così di tutto *tema* e tutto *gelo*» e rimandi; per la medesima associazione cfr. *Purg.* IX, 42 «come fa l'uom che, *spaventato*, *agghiaccia*» e *Rvf* 178, 2 «assecura e *spaventa*, arde e *agghiaccia*». ■ PATERNE: di Dio.

121-135. ■ MADRE BENIGNA: in contesto diverso cfr. *Rvf* 128, 85 «madre *benigna* et pia». ■ AMOR ARDENTE…GELO: per lo stesso concetto cfr. v. 119 e rimandi. ■ TRALIGNA: 'degenera'. ■ PECCATRICE: riferito all'anima anche in *Rvf* 366, 72-73 «Ma pur in te *l'anima* mia si fida / *peccatrice*…» e 366, 72-3 «Ma pur in te [= Maria] *l'anima mia* si fida, / *peccatrice*, i' nol nego». ■ VARIAR DEL PELO: 'incanutire dei capelli' quindi 'invecchiare'; per la medesima immagine cfr. *Rvf* 264, 115 «ma *variarsi il pelo*» e 362, 8 «perch'à i costumi *variati*, e 'l *pelo*»; l'espressione 'cangiare il pelo' è fortemente petrarchesca (*Rvf* 122, 5; 195, 1; 277, 14; 319, 12; 360, 41). ■ SUO SIMILE FARMI: l'uomo è fatto ad immagine e somiglianza di Dio. ■ EGRO: 'malato', perché lontano dalla salvezza. ■ PONER: latinismo per 'porre'. ■ SPOGLIA: 'il corpo mortale'.

136-150. ■ VIVER VOSTRO…BARCA: allegoria tradizionale della vita come una navigazione per mare; precedenti canonici in *Rvf* 80 e 277, 5-8; in ambito spirituale anche in Rota *Rime* 191. Si noti la forte inarcatura tra «mar ondoso / d'errori» (vv. 136-137). ■ MAR ONDOSO: la topica associazione tra la vita umana e la tempesta in mare è proposta, in ambito spirituale, anche da Fiamma: «Questo mar, questi scogli e queste arene / hanno gran somiglianza col mio male: / ch'un numero d'affanni e pene eguale / a quel di questa sabbia il cor sostiene» (in ANSELMI 2004, p. 632, vv. 1-4). ■ FRAGIL BARCA: metafora dell'uomo; per l'espressione cfr. *Rvf* 132, 10 «Fra sì contrari venti in *frale barca*». ■ STELLA: Maria è associata ad una stella luminosa capace di guidare la navigazione e condurre le barche sicure al porto; esprime dunque il carattere protettivo e rassicurante di Maria; già in *Rvf* 366, 67-8 «di questo tempestoso mare *stella* / d'ogni fedel nocchier fidata guida»; in Rota *Rime* 205, 50-51 «Felice *stella* e tu ben vinci il sole / a sì nobil viaggio amica duce»; eco dell'inno *Ave Maria stella* (Venanzio Fortunato?), 1-4 «Ave Maria *stella*, / Dei Mater alma / atque semper virgo / felix caeli porta». ■ PORTO: la salvezza. ■ NON PERA…CARCA: metafora per esprimere il rischio di dannazione e perdizione durante il cammino della vita; simile timore per il rischio di "affogare nei peccati" anche in B. Tasso *Salmi* XI, 11-15 «Porgi presto la mano / al mio già roto legno, / perché di tempo rio forza né sdegno / in questo mare insano / non lo sommerga, onde poi pianga invano». ■ MISERIE: associate ai peccati anche in cfr. *Rvf* 366, 90 «fra *miserie* et *peccati*». ■ CARCA: 'piena'; suggerisce anche il peso dei peccati che

aggravano l'uomo, come in sest. 198, 9 «sì mi sento *gravar le membra e l'alma*». ■ SOSPIRA E GEME: uguale espressione in canz. 178, 20 «ciascun *sospira e geme*».

151-157. ■ PREGALO: per l'ennesima volta nel componimento alla Vergine è chiesto di intercedere a suo favore con Dio. ■ UDENDO…VOCE: Maria è ai piedi della croce e sente pronunciare le sue ultime parole; cfr. *Lc* 23, 46 «Et *clamans voce magna Iesus ait*: "Pater, in manus tuas commendo spiritum meum". Et haec dicens exspiravit»; *Io* 19, 25-26 «Stabant autem iuxta crucem Iesu mater eius et soror matris eius, Maria Cleopae, et Maria Magdalene. | Cum vidisset ergo Iesus matrem et discipulum stantem, quem diligebat, *dicit matri*: "Mulier, ecce filius tuus"».

196.

Ballata religiosa dedicata alla Vergine. Il componimento sviluppa il consueto motivo dell'indicibilità della grandezza di Maria, come chiarisce fin dal primo momento la ripresa «chi mai lodar ti può tanto che basti?» (v. 3). La domanda è retorica e, in fondo, l'intero componimento ne nega la possibilità giacché la perfezione della Vergine è tale da essere ineffabile. In questa direzione si notino in particolare i vv. 12-13 («Le tue virtù da l'uso uman remote / fanno il parlar restio) e i vv. 44-45 («Qual cerca di lodarti e poi s'acqueta / col silenzio più saggio»).
La ballata non è databile.

[c. 94*r*] Vergine santa e bella,
che 'l ciel de le tue grazie innamorasti,
chi mai lodar ti può tanto che basti?

De le tue grazie innamorasti il cielo
quando, per dar salute 5
al mondo, in te Dio scese al caldo, al gelo.
E se tanta virtute
a lui fuor non s'apria dal tuo bel velo,
forse a noi nol traea sì pronto zelo.
Sant'opre e modi e pensier saggi e casti 10
fur l'esca onde dal Ciel qui l'infiammasti.

Le tue virtù da l'uso uman remote
fanno il parlar restìo:
basti il pensar che da l'eccelso rote
venne in te, amando, Iddio. 15
S'ei ti fe' sposa sua creder si puote
ch'anco li desti a sé conforme dote,
ma di quai gemme a lui più ricca andasti
gli angeli in ciel, noi qui dubi lasciasti.

Fra tutti i doni tuoi celesti e rari, 20
vera umiltate e fede
t'alzar mai sempre e in te mosser di pari,
come poggiar si vede
per l'aria augel con l'ali a tempo e pari.
Questi fur de' tuoi pregi a Dio più cari, 25

con questi i vanni a te stessa impennasti,
onde da lui gradita al ciel volasti.

[c. 94*v*] Mentre qua giù l'uman legnaggio t'ebbe,
come fior scelto al mondo
crescesti e sant'oprar mai non t'increbbe 30
poi che 'l gran Sol fecondo
in te s'infuse, in te tal gloria crebbe,
ch'uom più adorar che te lodar dovrebbe
e pregar, che 'l tuo prego a Dio ne basti,
quand'è che 'l senso uman più ne contrasti. 35

Per dirti donna di valor suprema,
sovra ogni altra perfetta,
è poco e molto del tuo pregio scema,
ché madre e sposa eletta
fosti da lui, che tu seco il ciel prema 40
né questo agguaglia ancor tua gloria estrema,
ma l'aver merto tal, che lui creasti,
può farne fede a quant'onor t'alzasti.

Qual cerca di lodarti, e poi s'acqueta
col silenzio più saggio, 45
più lume scopre in te d'alto pianeta
che sappia aprirne un raggio:
né brama d'uom, cui molto caldo asseta,
per gustar poco umor si rende queta,
però n'appaghi il dir che noi beasti 50
con la grazia del ciel ch'in te portasti.

Ballata mezzana di sei strofe, di nove versi l'una, di schema: xYY AbA bAA YY; nella I stanza paronomastica la rima "cielo" : "gelo" (4, 6); nella III stanza in assonanza A (*–ari*) e Y (*–asti*); nella IV stanza derivativa la rima "increbbe": "crebbe" (30, 32), ricca la rima "crebbe": "dovrebbe" (32, 33); nella V stanza in assonanza la rima A (*–ema*) e B (*–etta*); inclusiva la rima "suprema" : "prema" (36, 40), ricca la rima "prema": "estrema" (40, 41); nella VI stanza derivativa la rima "acqueta": "queta" (44, 49). Identica la rima "basti": "basti" (3, 34) e ricca la rima "innamorasti": "contrasti" (2, 35). Per identica sequenza rimica "velo": "cielo": "gelo": "zelo" cfr. Dolce son. *O sovra l'altre Donne alta et beata* (2, 3, 5, 6) in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 32*r*.

1-3. ■ VERGINE SANTA: è probabile la memoria di *Rvf* 366, 40. ■ BELLA: cfr. *Rvf* 366, 1 «Vergine *bella*…»; per un attacco simile cfr. Leonardo Giustinian ballata *Maria, vergine bella* [= *Vergine* santa e *bella*, v. 1]. poi anche nel componimento per Santa Chiara di T. Tasso, sonetto *Vergine bella, che dal Re del Cielo* (*Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 19*r*). ■ GRAZIE: i pregi di Maria; per le sue eccezionali qualità cfr. anche *Par*. XXXIII, 4-6 «tu se' colei che l'umana natura / nobilitasti sì, che 'l suo fattore / non disdegnò di farsi sua fattura». ■ CHE 'L CIEL…INNAMORASTI: cfr. *Rvf* 366, 54 «che *'l ciel* di tue bellezze *innamorasti*»; per le 'grazie' di Maria cfr. *Rvf* 366, 40 «…*d'ogni gratia piena*»; ma è un concetto già di *Lc* 1, 28 «*have gratia plena*…benedicta tu in mulieribus».

4-11. ■ DE LE TUE GRAZIE INNAMORASTI IL CIELO: in connessione *capfinidas* con il v. 2 «che 'l *ciel de le tue grazie innamorasti*». ■ PER DAR SALUTE: Cristo tramite la propria incarnazione umana ha permesso all'uomo di perseguire la via della salvezza; cfr. *1Io* 4, 10 «In hoc est caritas, non quasi nos dilexerimus Deum, sed quoniam ipse dilexit nos et misit Filium suum propitiationem pro peccatis nostris» e *1Io* 3, 5 «Et scitis quoniam ille apparuit, ut peccata tolleret, et peccatum in eo non est»; lo

stesso concetto è sviluppato anche in son. 181, 5-6 e son. 186, 10-11. ■ IN TE DIO SCESE: da ricondurre al concepimento di Maria; per lo stesso concetto anche in canz. 195, 59 «ch'ei pria t'elesse e *in te* poi *scese* e nacque». ■ AL CALDO, AL GELO: esposto al mondo terreno; per la stessa espressione in clausola *Inf.* III, 87 «*in caldo e 'n gelo*»; *Rvf* 11, 13 «…et *al caldo et al gielo*»; 77, 13 «…a provar *caldo et gielo*»; Lodovico Dolce sonetto *O sovra l'altre Donne alta et beata*, 6 «…che tempra *il caldo, e 'l gelo*» (in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 32*r*); per un precedente biblico *Gn* 31, 40 «di noctuque aestu erbar et gelu». ■ BEL VELO: la bellezza della giovane. ■ SANT'OPRE…CASTI: elenco delle qualità di Maria. Da notare l'equilibrio nella disposizione degli elementi: aggettivo (*santi*) seguito da due sostantivi (*opre e modi*) + sostantivo (*pensier*) seguito da due aggettivi (*saggi e casti*). Per «pensier saggi» è valida una memoria di *Rvf* 366, 56 «*santi penseri*, atti pietosi e *casti*». ■ QUI: sulla Terra.

12-20. ■ IL PARLAR RESTIO: il poeta si intimidisce di fronte alla grandezza di Maria, consapevole della propria inadeguatezza. ■ ECCELSO ROTE: 'dal Paradiso'; cfr. *Par.* I, 64-65 «Beatrice tutta ne l'eterne rote / fissa con li occhi stava e io in lei». ■ VENNE IN TE, AMANDO, IDDIO: riferimento alla immacolata concezione. ■ SPOSA SUA: Maria è sposa dello Spirito Santo; per l'immagine cfr. anche canz. 195, 3 e rimandi. ■ GEMME: elementi preziosi per eccellenza, nulla a confronto con la preziosità di Maria. ■ DUBI: 'dubbiosi', quindi 'insicuri'.

21-27. ■ Da notare il protagonismo ornitologico della stanza: *augel* – *ali* (v. 24), *vanni* – *impennasti* (v. 26) e *al ciel volasti* (v. 27). La metafora evidenzia come le qualità di Maria le abbiano permesso di ascendere fino a Dio. ■ DONI: in connessione con la «conforme dote» (v. 18) della strofa precedente. ■ CELESTI: 'divini'; uguale espressione in *Rvf* 236, 12 «et più 'l fanno i *celesti et rari doni*». ■ VERA UMILTATE: qualità evangelica di Maria cfr. *Lc* 1, 48 «(Dio) respexit humilitatem ancillae suae»; riferito alla Vergine cfr. *Par.* XXXIII, 2 «umile et alta più che creatura»; *Rvf* 366, 41 «che per vera et altissima humiltate». ■ MAI: rafforzativo di "sempre"; per l'uso nei *Rvf* cfr. 28, 46; 73, 3; 158, 4; 224; 10. ■ VANNI: 'ali'; per l'uso cfr. son. 192, 8 «…e presta a l'alma i *vanni*» e rimandi. ■ IMPENNASTI: 'mettere le piume'; in diverso contesto, cfr. *Rvf* 177, 3-4 «Amor, ch'a' suoi le piante e i cori *impenna* / per fargli al terzo *ciel volando* ir vivi» e Stampa *Rime* 114, 4 «ove Amor e la gloria l'ale *impenna*». Segnalo anche Camillo son. *Lo sciolto dir de la purgata vena*, 10-11 «lo stile *impenna* e infiamma le dottrine / lo leva acceso al ciel con altri *vanni*» (Camillo *Tutte le opere* 1560, p. 166).

28-35. ■ UMAN LEGNAGGIO: l'umanità; cfr. *Rvf* 338, 10 «*l'uman legnaggio*…». ■ SANT'OPRAR: da ricondurre al v. 10 «*sant'opre*…». ■ GRAN SOL FECONDO: Dio è tradizionalmente associato al Sole e alla massima luminosità possibile; è "fecondo" perché ha portato alla concezione di Cristo. Per la stessa espressione cfr. già *Rvf* 366, 2 «…al *sommo Sole*» e 306, 3; Stampa *Rime* 202, 5 «io mi volsi al *gran Sole*…»; in riferimento alla Vergine cfr. Dolce sonetto *O sovra l'altre Donne alta et beata*, 12 «Sì come *in te* si pose [= *s'infuse*, v. 32] il vero *Sole*» (in *Rime spirituali* 1550, vol. I, c. 32*r*). ■ PREGAR: per la preghiera a Maria cfr. canz. 195; da notare la vicinanza etimologica «pregar» – «prego», entrambi al v. 34. L'identica supplica alla Vergine di intercedere per l'uomo è centrale nell'*Ave Maria*: «Sancta Maria, Mater Dei, *ora pro nobis peccatoribus*, nunc, et in hora mortis nostræ. Amen».

36-43. ■ L'insufficienza elogiativa nei confronti della Vergine è centrale in Rota *Rime* 205, 15-18 «Pur qual bambin convien di te ch'io dica / che, non potendo ben formar parola / com'più la lingua intrica / e più s'affanna insieme e si consola». ■ MADRE E SPOSA: cfr. canz. 195, 3-4 «*madre*, figliuola e *sposa* / del Padre…» e rimandi. ■ LUI: 'Dio'. ■ AGUAGGLIA: 'è pari'. ■ GLORIA ESTREMA: 'massima gloria'.

44-51. ■ SILENZIO PIÙ SAGGIO: il silenzio è più saggio in quanto da preferire considerata l'impossibilità di lodare adeguatamente Maria; per lo stesso concetto cfr. son. 201, 10 «quel c'ha parlar di voi *più saggio* tacque». ■ POCO UMOR: 'poca acqua, una goccia d'acqua'; cfr. *Rvf* 265, 10 «*che poco humor*…». ■ GRAZIA DEL CIEL…PORTASTI: Maria è piena di grazia; forte la memoria di «Ave, Maria, *grátia plena*, Dóminus tecum».

197.

La canzone affronta uno dei temi più usuali della lirica spirituale di epoca moderna, ossia la gioia che deriva dalla consapevolezza di poter godere della grazia divina, della cui smisurata bontà il sacrificio di Cristo è prova. Ne consegue però un'oscillazione emotiva: dopo la felicità iniziale, il pensiero della crocifissione di Cristo porta con sé dolore e sofferenza, ma sfuma poi nel risvegliarsi di una felicità dettata dalla fede, qui descritta come un salvifico raggio luminoso che illumina la via. Il componimento, diversamente dai toni rassegnati e amareggiati dei sonetti 190-192, si connota per una diffusa serenità, increspata solo sporadicamente. La luminosità – *fiamma* (v. 2), *ardore* (v. 4); *luce pura* (v. 11); *lampa divina* (v. 25); *lume accende* (v. 27); *gran Sol* (v. 28); *raggi* (v. 30); *lume* (v. 39); *santo eterno raggio* (v. 61); *luce viva* (v. 62); *chiari lampi* (v. 65) – è contrastata da rare ombre: *carcer tetro* (v. 21), *fosco* (v. 33); *orba* (v. 69) e *cieco* (v. 70). Allo stesso modo la gioia (termine chiave del testo) – *gioia* (v. 1), *dolcezza* (v. 6); *gioir* (v. 23); *sì contento* (v. 55); *mia cara gioia* (v. 56); *vince ogni acerba noia* (v. 57); *gioie sì nove* (v. 60); *nostra pace* (v. 63); *gioia nostra* (v. 73) – è solo in alcuni passi oscurata da venature problematiche: *stato infelice* (v. 14); *temer* (v. 15); *farmi di freddo scoglio / per intenso cordoglio* (vv. 50-51) e *guerra et oltraggio* (v. 64). Il congedo, oltre a ribadire il concetto portante, fornisce infine un'indicazione meta-poetica: «Canzon… / dirai pronta *vivace*» (vv. 73-75). La vivacità a cui Molin si riferisce è forse riconoscibile nella natura agile del testo, a cui concorre la spiccata concentrazione di settenari (8 su 12 versi), scelta infrequente nell'ambito delle scritture liriche di argomento religioso. Coerentemente, nel testo dominano anche la paratassi, la quasi assenza di inarcature, e l'abbondanza di rime vocaliche.
La canzone non è databile.

TRADIZIONE TESTUALE: in ms. F, cc. 49*r*-51*r*.

[c. 95*r*] Gioia m'ingombra il core
con sì soave fiamma
ch'ogni mio senso infiamma
ed empie l'alma di sì novo ardore
ch'ella, non prima avezza 5
a cotanta dolcezza,
divien com'ebra e nol dimostra fore,
ma scorta dal diletto,
colma di santo affetto,
s'erge e unisce al suo sommo Fattore, 10
a quella luce pura
onde le vien dal Ciel tanta ventura.

Così, racconsolata
del suo stato infelice,
tacita fra sé dice: 15
«Che più temer poss'io rea sorte, ingrata
morte, caldo né gelo,
se m'have il Re del Cielo
col proprio sangue d'ogni error purgata?
Deh, perché non mi spetro 20
da questo carcer tetro
per ritornar a la patria beata?
E provi in tal gioire
piacer che gusto uman non può sentire?».

Questa lampa divina, 25

che ne i cor nostri scende,
solo il suo lume accende
dove ’l gran Sol per grazia la destina,
[c. 95*v*] questa, discesa in noi,
sparge da i raggi suoi 30
virtù meravigliosa e pellegrina,
ch’ogni saper mortale
fa parer fosco e frale,
e sì la vista a l’intelletto affina
che n’apre for del mondo 35
uno abisso del ciel alto e profondo.

Questa sol ne governa,
né mente altrui la scorge
s’ella il lume non porge,
come ’l sol senza sol non è ch’uom scerna. 40
E sì com’anco il sole
di rose e di viole
fa il terren vago in questa parte esterna
e ella così ancora
l’anime nostre infiora 45
di pura fe’, che in lor dentro s’interna
e chi ne sente l’opre
ogni altra opinion fallace scopre.

Ahi che, parlando, io sento
farmi di freddo scoglio 50
per intenso cordoglio,
mentre dinanzi al cor mi rappresento
il mio Signor esangue,
ch’a mia salute langue,
e in un punto ancor son sì contento 55
che la mia cara gioia
[c. 96*r*] vince ogni acerba noia
e tutto speme e tutto ardor divento,
miracolose prove
ch’escan di sì gran duol gioie sì nove. 60

O santo eterno raggio,
da la cui luce viva
nostra pace deriva,
l’avanzo è sol fra noi guerra e oltraggio,
fa’, co’ tuoi chiari lampi, 65
ch’io com’or sempre avampi,
e di poggiar la sù scorga il viaggio.
Non lasciar la mia vita
orba, da te smarrita,
ch’io per me son un uom cieco selvaggio. 70
Serba sì dolce usanza
perché s’illustri in me la tua sembianza.

Canzon, per gloria de la gioia nostra
e di chi tal la face,

dirai pronta, vivace: 75
«Muova ogniun meco al sol ch'a noi si mostra,
seguiam di Cristo l'orme
ch'aver non può tal ben, chi posa o dorme».

---

1 Gioia m'ingombra il core] Sento una gioia al core F
2 con sì soave fiamma] che mi va ricercando F
3 ch'ogni mio senso infiamma] l'anima et penetrando F
4 e empie l'alma di sì novo ardore] si m'invaghisse d'un celeste ardore F
6 a cotanta dolcezza] a sì nova dolcezza F
14 del suo stato infelice] del suo infelice stato F
27 lume] foco F
50 di] d'un F
51 per] da F
62 luce] fiamma F
71 Serba] Segui F
74 e di] et da F
75 dirai pronta vivace] grida pronta et vivace F

Canzone di 6 stanze di 12 vv. a schema abbAccAddAeE e congedo AbbAcc. Lo schema metrico non conosce nessuna precedente attestazione e sarà da intendere come una forma sperimentale dell'autore. Nella I stanza A (*–ore*) ed E (*–ura*) sono in consonanza; C (*–ezza*) e D (*–etto*) condividono la tonica in *–e*; etimologica la rima "fiamma": "infiamma" (2, 3); nella II stanza B (*–ice*) ed E (*–ire*) sono in assonanza; C (*–elo*) e D (*–erto*) sono in assonanza; nella III stanza B (*–ende*) ed E (*–ondo*) sono in consonanza; ricca la rima "scende": "accende" (26, 27); nella IV stanza B (*–orge*), C (*–ole*) ed E (*–opre*) sono in assonanza; D (*–ora*) condivide con B, C ed E la tonica in *–o* e con A (*–erna*) e B il perno consonantico in *–r*; ricca la rima "esterna": "interna" (43, 46); inclusiva la rima "opre": "scopre" (47, 48); nella V stanza B (*–oglio*) ed E (*–ove*) condividono la tonica in *–o*; inclusiva la rima "sento": "rappresento" (49, 52); nella VI stanza A (*–aggio*), C (*–ampi*) ed E (*–anza*) condividono la tonica in *–a*; B (*–iva*) e D (*–ita*) sono in assonanza; inclusiva la rima "raggio": "oltraggio" (61, 64); nel congedo A (*–ostra*) e C (*–orme*) condividono la tonica in *–o*; paronomastica la rima "nostra": "mostra" (73, 76) e inclusiva la rima "orme": "dorme" (77, 78).

1-12. ■ M'INGOMBRA IL CORE: per espressione simile cfr. Bembo *Rime* 55, 50 «men che logge e teatro *il cor m'ingombra*» e Della Casa *Rime* 79, 8 «che di nova pietà *m'ingombra il core*». ■ SOAVE FIAMMA: cfr. B. Tasso *Amori* I 107, 1 «E quella *fiamma* che *soave* e chiara». ■ INFIAMMA: con uso simile cfr. son. 34, 9-10 «Vera *gioia* [= v. 1] del Ciel qui fra noi prova / chi di sì bel desio s'*infiamma* il petto»; simile a Colonna *Rime* 15, 1-3 «Quand'io riguardo il nobil *raggio ardente* / de la gratia divina, et quel valore / ch'illustra l'intelletto, *infiamma il core*». ■ EMPIE L'ALMA: simile cfr. son. 49, 6 «cresce e mi *s'empie il cor di tal diletto*». ■ AVEZZA: per l'uso del verbo in Molin cfr. son. 37, 1 «Io son sì *avezzo* à pianger sempre, o raro». ■ SOMMO FATTORE: espressione cfr. son. 176, 4 «s'inchina umile al nostro *alto Fattore*». ■ LUCE PURA: per il sintagma, in diverso contesto, cfr. son. 6, 12 «A le sue faci, a quella *luce pura*». ■ TANTA VENTURA: cfr. canz. 95, 19 «O donna, a cui dei *'l cielo tanta ventura*» e son. 136, 12 «O, se *tanta ventura* un dì mi tocca».

13-24. ■ RACCONSOLATA: 'consolata'; per l'aggettivo cfr. *Rvf* 345, 6 e *TM* II, 65. ■ REA SORTE INGRATA: sest. 94, 92 «non sanò 'l duol, ch'amando ebbe in *rea sorte*»; Bembo *Rime* 44, 12-13 «…*ria* / *sorte*…». ■ CALDO NÉ GELO: cfr. *Inf.* III, 87 «ne le tenebre etterne, in *caldo e 'n gelo*»; Bembo *Rime* 26, 11 «te non offenda mai *caldo né gelo*»; 39, 9 «…*caldo o gelo*»; 98, 2 «…a sentir *caldo o gelo*»; *Stanze* 1, 4 «…mai *caldo né gelo*». ■ COL PROPRIO SANGUE: da ricondurre al sacrificio di Cristo per la salvezza dell'umanità. Il tema è centrale in gran parte della lirica spirituale del XVI secolo. A titolo esemplificativo si ricordino Colonna *Rime* 1, 3-7 «…per cui dolente or langue // volta al Signor, onde il rimedio venne, / i santi chiodi omai sieno mie penne, / e puro inchiostro il prezioso *sangue*, / vergata carta il sacro corpo exangue» e Paolo Crivelli sonetto *Padre, se membri le mie antiche offese*, 5-7: «Egli per me umana carne prese, / con la qual poi morìo per vita darmi / e per beato eternamente farmi» (in ANSELMI 2004, p. 626). ■ SANGUE…PURGATA: immagine simile in Tansillo *Rime* 129, 1-4 «Vincitor dell'Inferno, che per gradi / aspersi del tuo *sangue*, ne sublimi / al cielo, acciò che, da terrestri limi / *purgato*, io saglia e al tuo cospetto aggradi». ■ MI SPETRO: con valore riflessivo 'liberarsi'. ■ CARCER TETRO: per

definizione la Terra; anche in son. 188, 6 «ti sforza *uscir del tuo carcer* terreno» e *TC* III, 164 «tanti spirti e sì chiari *in carcer tetro*». ■ PATRIA BEATA: il Regno dei Cieli.

25-36. ■ LAMPA: da ricondurre alla «luce pura» (v. 11). ■ FOSCO E FRALE: per immagine simile cfr. Stampa *Rime* 266, 11 «*virtù* [= v. 31], che 'l *fosco* mio sgombra e rischiara»; per la coppia aggettivale cfr. Bembo *Rime* 8, 6 «…e di stil *fosco e frale*».

37-43. ■ ROSE E VIOLE: per la coppia floreale cfr. son. 64, 9 «Vieni e n'avrai *di rose e di viole*» e rimandi. ■ INFIORA: cfr. son. 135, 3 «cui 'l ciel sì novamente orna e *infiora*» e rimandi; in particolare per la vicinanza dell'immagine cfr. *Par.* XIV, 13 «Diteli se la *luce* onde *s'infiora*» e XXIII, 72 «che sotto *i raggi di Cristo s'infiora*?».

49-60. ■ FREDDO SCOGLIO: per la stessa immagine cfr. canz. 178, 74-75 «…e per *cordoglio* / saria converso in *scoglio*». ■ MI RAPPRESENTO: 'mi figuro, mi immagino'. ■ MIO SIGNOR ESANGUE: cfr. Sannazzaro sonetto *È questo il segno che del sacro sangue*, 5 «Qui *'l mio Signor* lasciò la spoglia *esangue* (: langue)» e Nicolò Martelli madr. 1, 12-13 «a braccia parte umil con volto essangue / lagrime sol, quanto egli ha sparso sangue» (in TOMASI – ZAJA 2001, p. 335). ■ IN UN PUNTO: 'in un attimo'; per l'uso in Molin cfr. son. 2, 9 «Vidivi e sospirando arsi *in un punto*» e *Rvf* 30, 14; 110, 12; 201, 6 e 268, 17. ■ E TUTTO SPEME…DIVENTO: cfr. son. 181, 9-10 «Così di tutto tema e tutto gelo, / tutto speme divengo e tutto foco».

61-72. ■ RAGGIO: per il raggio della fede cfr. Colonna *Rime* 168, 7 «da l'ombre vane al bel *raggio* di fede» e Besalio *Rime* 19, 7-8 «mandate un *raggio* nel mio freddo core, / un *raggio*, per cui si forma il nostro stato». ■ LUCE VIVA: cfr. B. Tasso *Amori* II 27, 2 «spargete il ciel di *luce* eterna e *viva*»; II 110, 13 «Ecco la *luce* sua celeste e *viva*!» e IV 16, 2 «che con la *luce* lor serena e *viva*». ■ CHIARI LAMPI: cfr. canz. 89, 14 «che spargean de begli occhi i *chiari lampi*»; B. Tasso *Amori* I 7, 1-3 «O secondo del ciel candido lume [= *luce viva*, v. 62] / ch' errando ognor per li celesti campi / rompi a la Notte co' tuoi *chiari lampi*» e I 86, 12 «benedetto sia 'l dì che i *chiari lampi*». ■ POGGIAR: lett. 'innalzarsi'; per uso simile cfr. Stampa *Rime* 52, 14 «…*al ciel poggiare*» e 252, 1-2 «Mentre, chiaro signore, per voi s'attende / a poggiar nel camin ch'al ciel vi mena». ■ LA SÚ: il regno dei Cieli. ■ ORBA: poi *cieco* (v. 70), perché priva della grazia della luce di Dio. ■ CIECO: da ricondurre a *orba* (v. 69). ■ SELVAGGIO: riferito a uomo e sempre in clausola cfr. *Rvf* 245, 6 «…un huom *selvaggio* (: raggio)» e Bembo *Rime* 70, 3 «…un *uom* fero e *selvaggio* (: raggio)». ■ DOLCE USANZA: cfr. Bembo *Rime* 153, 9 «…al la mia *dolce usanza*». ■ ILLUSTRI: 'illumini'.

73-78. ■ E DI CHI TAL LA FACE: Dio. ■ POSA O DORME: espressione quasi proverbiale; l'uso è diffuso in Molin e trova riscontro in canz. 85, 17 «che non si desti lei, che *dorme e posa*»; canz. 89, 54 «e queto è 'l mondo e ogniun *posa e dorme*»; capit. 130, 3 «or ch'ogniun *posa e dorme* a notte oscura».

SESTINA SPIRITUALE

198.

Il componimento, unica sestina spirituale, è incentrato sulla volontà di redenzione delle proprie colpe, allineandosi così ad una delle tematiche più diffuse della lirica di argomento religioso. Dopo un primo omaggio a Dio per la Creazione (vv. 1-3), fin dalla prima stanza Molin introduce il tema dell'ammenda: il poeta si dichiara consapevole dei propri errori e prega la misericordia del Signore affinché gli conceda la benevolenza della salvezza. In alternativa, l'autore supplica Dio perché gli permetta di vivere ancora a lungo, così da poter avere il tempo di espiare in terra le proprie colpe.
La ripetitività, distintiva della forma metrica, contribuisce a definire un effetto ossessivo. Strategie di ripetizione non si limitano alle sole parole-rima, ma investono anche il sistema lessicale del componimento: *uom* (vv. 4 e 24), *anni* (*molti* v. 6, v. 30 e *mille* v. 33), *amenda* (v. 6, v. 26 e *amendar* v. 30), *prego* (vv. 7 e 36 in posizione isometrica), *error* (v. 11 e *errò* v. 15), *degna* (vv. 12 e 26). Si segnalano anche strategie di iterazione fonica ai vv. 1, 16 e 32. Da un punto di vista sintattico, la sestina inizia e termina in egual maniera ovvero sempre con un'invocazione a Dio, in posizione isometrica e con strascico della sibilante, creando così una strategia di circolarità: «*Signor*, Senza misura e Senza *tempo*» (v. 1) e «*Signor*, S'allunghi il *tempo* a la mia vita» (v. 37). Se da un lato l'effetto è quello della "ripetizione dell'identico", d'altro lato quest'apparente ricorsività racchiude in sé anche una tensione oppositiva: nel primo caso, infatti, il poeta elogia l'eternità divina («senza misura e senza tempo», v. 1), nel secondo ribadisce la temporalità umana la cui esistenza è "allungabile" e quindi misurabile. Infine, è meritevole di nota la complessità sintattica delle prime due stanze: il soggetto principale (v. 1) è sensibilmente distanziato dalla sua predicazione, ritardata alla seconda strofa, con effetto di solenne enfatizzazione.
La sestina non è databile, ma il riferimento del v. 8 lascia ipotizzare una scrittura tarda.

TRADIZIONE TESTUALE: RIME SPIRITUALI 1765, pp. 11-12.

[c. 96*v*] Signor senza misura e senza tempo,
ch'infondi a l'universo e stato e vita,
e di nulla creasti il mondo e 'l cielo,
s'uom che si volga a te d'ogni sua colpa,
pentito, abbracci, e può contrita un'alma 5
far di molt'anni amenda in un sol giorno,

piacciati, prego, a l'ultimo mio giorno,
di cui già parmi che s'appressi il tempo,
sì mi sento gravar le membra e l'alma,
salvarmi e non guardar l'andata vita, 10
ché gli error miei confesso e la mia colpa,
ma fa lei degna di tornare al cielo.

[c. 97*r*] Né voler s'ella nacque eterna in cielo

che dal viver mondan, che sembra un giorno,
da cui sospinta errò non per sua colpa, 15
cada al supplizio di perpetuo tempo
perché tu la prestasti a questa vita
e dèi ritorla a te pura e sant'alma.

Quinci, per ricovrar da Stige ogni alma,
pietà ti strinse a scender giù dal cielo, 20
la qual s'a perdonar a questa vita
larga non fosse ne l'estremo giorno,
che gioveria sua grazia anzi quel tempo,
cadendo l'uomo ognor di colpa in colpa?

Ma se pur tale è la mia antica colpa, 25
che degna esser del ciel non possa l'alma,
s'ella in amenda sua non pate un tempo,
deh per me movisi benigno il cielo,
e presta a gli occhi miei tanto di giorno
che con gli anni amendar possa la vita! 30

Non mi duol già lasciar sì frale vita,
ma temo lui, cui per mia molta colpa
mill'anni par, fin che m'acquisti, un giorno
però, perché vivendo in parte l'alma
si purghi per salir più bella al cielo, 35
serbami, prego, a più maturo tempo.

Signor, s'allunghi il tempo a la mia vita,
prometto al ciel d'ogni passata colpa
corregger l'alma e riverir tal giorno.

Sestina con congedo di schema: (A = "tempo"), B = "vita", (C = "cielo"), D = "colpa", (E = "alma"), F = "giorno".

1-3. ■ Si noti la sequenza allitterante sulla sibilante: «*S*ignor…*S*enza…*S*enza…». ■ SIGNOR: in attacco di componimento, e in contesto simile, anche in Bembo *Rime* 116, 1 «*Signor*, che parti e tempri gli elementi / e 'l Sole e l'altre Stelle e 'l mondo reggi» (con comune allitterazione della *–s*). ■ SENZA MISURA E SENZA TEMPO: Dio è eterno; il tempo nel regno di Dio è entità indivisibile cfr. anche *TE*, 76-78 «Non sarà più diviso a poco a poco / ma tutto inseme, e non più state o verno / ma morto il tempo, e variato il loco». ■ UNIVERSO: per la vicinanza di termini cfr. *Sir* 18, 1 «Colui che *vive in eterno* ha creato l'intero *universo*»; per lo stesso significato cfr. *TM* I, 71 «il Signor regge e tempra *l'universo*». ■ E STATO E VITA: 'sia la condizione (d'essere) sia la vita'. ■ DI NULLA: 'dal nulla'. ■ CREASTI: il verbo della Creazione divina (cfr. *Gn* 1, 1-27); la descrizione dell'attività creatrice di Dio si propone anche in Della Casa *Rime* 64, 5-8. ■ MONDO E 'L CIELO: rispettivamente la realtà terrestre e celeste, ovvero l'universo menzionato al v. 2; l'espressione è calco di *Gn* 1, 1 «In principio creavit Deus *caelum* et *terram* [= *mondo*]». La descrizione della Creazione da parte di Dio si attesta anche in Della Casa *Rime* 64, 5-14 «Or a mirar le grazie tante tue / prendo, ché frutti e fior', gelo e arsura / et sì dolce del ciel legge e misura, / eterno Dio, tuo magisterio fue; // […] et tutto quel che '*n terra o 'n ciel* riluce / di tenebre era chiuso, et tu l'apristi; / e 'l giorno e 'l sol de le tue man sono opre». ■ ABBRACCI: l'abbraccio, simbolo di umiltà e devozione, assume un significato molto importante nella tradizione cristiana; cfr. ad es. *Mt* 28,9 «Et ecce Iesus occurrit illis dicens: "Avete". Illae autem accesserunt et *tenuerunt pedes eius* (= gli abbracciarono i piedi) et adoraverunt eum»; in questo caso, essendo riferito al

Signore, indica l'atto d'amore di Dio che accoglie ogni sua creatura pentita. Per l'immagine di Dio che abbraccia l'uomo cfr. Colonna *Rime* 12, 1-4 «Padre eterno del Ciel, se, Tua mercede, / vivo ramo son io ne l'ampia e vera / vite *ch'abbraccia il mondo* e seco intera / vuol la nostra virtù solo per fede» e Della Casa *Rime* 70, 1-5 «Le *braccia* di pietà, ch'i veggio ancora / […] porgimi, *Signor mio*…».
4-6. ■ Sull'infinita clemenza e misericordia di Dio cfr. son. 181, 12-14 «certo, che 'l trar dal più profondo loco / qualunque peccator, e darli il cielo / a l'infinita tua clemenza è poco» e son. 186, 12 «Questa perdoni ad ogni colpa mia» e rimandi; per la misericordia verso il peccatore pentito cfr. Della Casa *Rime* 70, 14 «tu che contrito cor giamai non sprezzi». ■ SOL GIORNO: 'in un giorno solo', in contrasto con i «molt'anni» di peccato; per l'espressione in punta di verso cfr. *Rvf* 22, 28-29 «vedess'io in lei pietà, ch 'n un *sol giorno* / può ristorar *molt'anni*…».

7-12. ■ PIACCIATI: con esito differente, cfr. *Rvf* 62, 1-6 «Padre del Ciel [= *Signor*, v. 1] … / *piacciati* omai col tuo Lume ch'io torni / ad altra vita et a più belle imprese». ■ PREGO: cfr. son. 182, 12 «rendi me, *prego*, a la primiera stampa»; son. 185, 13 «porgimi, *prego*, il tuo divin soccorso». ■ ULTIMO MIO GIORNO: al momento della propria morte; per lo stesso concetto cfr. son. 191, 8 «…e giunge a *l'ultim*'anno» e rimandi. ■ ERROR MIEI…E COLPE: per la vicinanza di termini cfr. anche son. 181, 2 «mie *colpe*, a gli *errori* miei…» e son. 186, 12-13 «Questa perdoni ad *ogni colpa mia*; / e *gli error* purghi il duol ne l'alma accolto»; simile Alamanni sonetto *Col volto a terra e le ginocchia inchine*, 9-10 «Confesso i falli miei già tanti e tali, / che pensar non saprei pena sì greve» (*Rime di pentimento spirituale* 1765, p. 22). ■ SALVARMI: retto da «piacciati» (v. 7). ■ DEGNA: riferito alla propria anima; per la stessa richiesta cfr. son. 186, 14 «e quel, ch'è proprio in lei, *degno in me sia*». ■ TORNARE AL CIELO: morendo l'anima, se non peccatrice, può raggiungere il Cielo, ovvero il Paradiso; questo passaggio è descritto come un ritorno in quanto Dio è il principio. Per la morte come ritorno: cfr. *Lam* 5, 21 «*Converte nos*, Domine, ad te, et *convertemur*; innova dies nostros sicut a principio».

13-18. Si noti l'insistenza sulla bilabiale: «cada al suPPlizio di PerPetuo temPo / Perché tu la Prestasti…» (vv. 16-17). ■ S'ELLA…IN CIELO: il cielo è il luogo dell'eternità, come già sottolineato al v. 1. ■ VIVER MONDAN: la vita terrena. ■ SEMBRA UN GIORNO: insiste sulla fugacità e caducità della vita umana; per altre immagini simili cfr. son. 191. ■ ERRÒ: nel duplice significato di 'commettere errori' (in tal caso da ricondurre al v. 11 «che gli error miei confesso»), sia di 'procedere senza meta' (in tal caso da ricondurlo alla metafora della vita come viaggio umano). ■ SUPPLIZIO: 'condanna per i peccatori'; cfr. *Mt* 25, 46 «Et ibunt hi in *supplicium* aeternum, iusti autem in vitam aeternam». ■ POICHÉ…VITA: Dio infonde la vita, concetto identico a v. 2.

19-24. ■ STIGE: nella mitologia classica uno dei cinque fiumi infernale; quindi da intendere, in generale, come riferimento all'Inferno. La salvezza dagli Inferi per il tramite della pietà divina si accenna anche in son. 181, 12 «certo, che 'l trar dal più *profondo loco*». Per celebri riferimenti allo Stige in poesia cfr. *Inf.* VII, 106 «In la palude c'ha nome *Stige*»; IX, 81; XIV, 116; *Rvf* 58, 13 «…del nocchier di *Stige*»; Bembo *Rime* 65, 8 e 72, 17; Stampa *Rime* 193, 4 «e varcato averei Cocito et *Stige*»; Fiamma sonetto *S'el ben di cui ti vanti, empio tiranno*, 14 «agli eterni di *Stige* aspri tormenti» (Fiamma *Rime*, c. 176*r*). ■ PIETÀ: per la pietà di Dio, che lo ha spinto a sacrificarsi sulla Terra per il bene degli uomini, cfr. anche son. 182, 11 e di eguale significato son. 186, 10-11 «ma più fu la pietà, ch'a morte ria [= *Stige*], / per salvar [= *ricovrar*] noi qua *giù*, *dal ciel* t'ha volto» e rimandi. ■ ESTREMO GIORNO: il giorno della morte; in clausola anche in son. 191, 10 «più s'avicina a le *giornate estreme*»; Della Casa *Rime* 84, 7 «grido sperando poi *l'estremo giorno*».

25-30. ■ BENIGNO IL CIELO: per il sintagma cfr. *Rvf* 28, 22 «ma quel *benigno re* che 'l *ciel* governa»; Bembo *Rime* 17, 30 «grazia e mercé del mio *benigno cielo*»; Venier *Rime* 274, 3-4 «pur vi si rese in picciol tempo e corto / *benigno il cielo*…». ■ PRESTA: 'mi conceda'. ■ TANTO DI GIORNO…LA VITA: il poeta supplica Dio affinché gli conceda di vivere il tempo sufficiente per emendare in terra i propri peccati. ■ AMENDAR: forma arcaica per 'ammendare, emendare'.

31-36. ■ Da sottolineare l'allitterazione della nasale -*m*: «Ma teMo lui, cui per Mia Molta colpa / Mill'anni par, fin che M'acquisti…» (vv. 32-33). ■ NON MI DUOLE: il poeta non è addolorato all'idea di morire perché spera di potersi ricongiungersi con Dio e abbandonare la precarietà della vita mortale. ■ FRALE VITA: 'vita fragile', la vita terrena è fragile perché caduca e instabile; riferito al corpo in son. 169, 13 «e qui *lasciar* col suo l'incarco *frale*»; per uguali espressioni cfr. *Rvf* 63, 5 «*La fraile vita*…»; 191, 4 «…breve e *fraile viver* mio»; 360, 147 «de la sua *fraile vita*…»; 351, 12 «or presto a confortar mia *frale vita*»; Bembo *Rime* 25, 39 «…in questa *frale vita*»; Stampa *Rime* 92, 5 «*la vita mia*, questa mia *frale* possa». ■ LUI: 'Dio'.

■ MILL'ANNI…UN GIORNO: per il contrasto cfr. anche *Rvf* 357, 1 «Ogni *giorno mi par più di mill'anni*»; *TM* II, 56 «e *pargli* l'*un mille anni*…»; iperbole di origine biblica, cfr. *Ps.* 89, 4 «quoniam *mille anni* ante oculos tuos tamquam dies hesterna quae praeteriit». ■ VIVENDO…MATURO TEMPO: il poeta ripete il concetto espresso nella stanza precedente.

37-39. ■ ALLUNGHI: simile l'immagine a *Rvf* 114, 4 «…per *allungar la vita*». ■ TAL GIORNO: il giorno in cui morirà.

SONETTI
IN VARI SOGGETTI

199. [c. 97*v*]

Primo sonetto della sezione in vari soggetti, redatto dal poeta in seguito ad una propria malattia che si ha l'impressione essere stata reale e così violenta da indurne quasi la morte. Il testo si allontana dalla tradizione lirica del testamento amoroso – comune nella poesia medioevale (ma non petrarchesca) e abbastanza diffusa nella poesia europea cinquecentesca – poiché non riconduce il proprio decesso al troppo amore e non si rivolge all'amata (per qualcosa di simile si veda invece il son. 233). Al contrario, nel componimento Molin si appresta a consolare i propri amici, esortandoli a non addolorarsi troppo per la propria morte imminente e a fare appello alla ragione (vv. 9-11). Il componimento è costellato di elementi realistici (come l'elenco del v. 8) e di indicazioni pratiche (v. 12) ed è attraversato da sincere dichiarazioni d'affetto verso i propri cari, presentati come compagni di vita. Il valore centrale dell'amicizia costituisce uno degli elementi cruciali della *Vita* di Molin tratteggiata da Verdizzotti e si allinea perfettamente al modello filosofico di matrice pitagorica che innervava il contesto intellettuale di campo Santa Maria Formosa (per questo rimando a BIANCO 2012bis). Girolamo Fenarolo, forse in concomitanza dello stesso malore, compose il sonetto *Pallido era il bel Lauro, ch'in honore* per celebrare l'avvenuta guarigione del nostro: «del mio chiaro Venier, meco allegrasi / del ricovrato tuo vigor Molino» (FENAROLO *Rime*, c. G2*v*, vv. 13-14). Per un altro testamento in forma di sonetto, assai affine nel risultato, si ricordi *Spogliar convien la mortal gonna, in pegno* di Rota (ROTA *Rime* 209). Da un punto di vista formale, oltre all'*enjambement* in anastrofe dei vv. 6-7 e 7-8 e il diffuso suono aspro della vibrante *–r* e della vocale *–u*, l'attenzione del lettore ricade principalmente sull'insolito realismo elencativo del v. 8, franto in tre segmenti e con epifrasi disgiuntiva.
Il sonetto non è databile con sicurezza, ma probabilmente tardo.

Cari e fedeli miei, mentre al ciel piacque
vissi e le noie de l'uman vita
passai con l'alma a l'amor vostro unita,
che ben del mio s'avide e si compiacque, 4

ma, perch'ogni uom qua giù per morir nacque,
or che febre mi tien grave e smarrita
la virtù sento e non mi presta aita
cibo ch'io prenda o succo d'erbe o d'acque, 8

se 'l tempo è pur al mio viver prescritto,
temprate con ragion la vostra doglia
ché ciascun al suo dì convien che cada. 11

Preparate le essequie al corpo afflitto!
L'alma è già volta a la superna strada:

cui la mi diè, la rendo, ei se la toglia. 14

Sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE CED; A (*–acque*) ed E (*–ada*) condividono la tonica in *–a*; B (*–ita*) e C (*–itto*) condividono la tonica in *–i* e una parziale consonanza; derivativa la rima "piacque": "compiacque" (1, 4); inclusiva la rima "nacque": "acque" (5, 8).

1-4. ■ CARI E FEDELI MIEI: gli amici, probabilmente i membri della *koiné* intellettuale gravitante intorno a Ca' Venier nella Venezia di metà Cinquecento. ■ FEDELI MIEI: per uguale attacco cfr. Bembo *Stanze* 5, 1 «*Fedeli miei*…»; si noti che la predicazione sottesa all'apostrofe è ritardata al v. 10. ■ MENTRE…PIACQUE: finché Dio ha voluto. ■ PIACQUE: cfr. Bembo *Rime* 99, 3 «poi *piacque al ciel*…». ■ NOIE: sofferenze, fatiche. ■ PASSAI: 'affrontai, superai'. ■ ALMA…UNITA: per l'espressione, per quanto in contesto differente, cfr. son. 52, 2 «e tien la mia con la *vostr'alma unita* (: vita: aita)»; simile in Stampa *Rime* 242, 89 «l'anima mia con la *vostr'alma unita* (: vita)».
5-8. ■ MA: l'avversativa in apertura di partizione enfatizza il rovesciamento peggiorativo della situazione. ■ PER MORIR NACQUE: quasi calco letterale del concetto di Agostino: «Non quid velis vide, sed qua condicione veneris respice. *Ideo nati sumus, ut moriamur*. Desiderantibus vitam, non obtinetur a morituris, et ideo peius miseri. Nam si moreremur, et vivere vellemus, non valde miseri essemus; ideo autem valde miseri sumus, quia vivere volumus, et mori cogimur» (*Sermo* 229/H, 2). Per la sola vicinanza di termini già: *Rvf* 262, 106 «quella che sol *per* farmi *morir nacque* (: piacque)». ■ MORIR NACQUE: è di qualche interesse l'opposizione semantica nell'accostamento dei termini. ■ FEBRE: probabilmente senza riferimenti metaforici; si ricordi che Molin morì effettivamente per un'influenza (*Vita*, c. ✢✢3*r*). ■ MI TIEN GRAVE: 'in pericolo di vita'. ■ SMARRITA…SENTO: si noti la pronunciata inarcatura. ■ VIRTÙ: ovvero la propria forza, il proprio vigore. ■ MI PRESTA AITA: 'non mi è d'aiuto'. ■ CIBO: nutrirsi è il primo di tre rimedi tentati invano dal poeta per riprendere le forze; con lo stesso significato anche in Stampa *Rime* 177, 10 «prendesser *cibo* a sostenermi in vita». ■ SUCCO D'ERBE: infuso di spezie curative; anche Bembo *Rime* 111, 1-2 «Pon Febo mano a la tua nobil arte, / *ai sughi, a l'erbe*, e quel dolce soggiorno».
9-11. ■ SE...PRESCRITTO: il concetto si allinea a quanto già espresso ai vv. 1 e 5. ■ TEMPRATE: 'fatevi forza'; in relazione al dolore anche in Bembo *Rime* 67, 11 «che *temprò* con piacer le *vostre doglie*» e Stampa *Rime* 97, 6 «di *temprar* con due versi il mio *dolore*». ■ RAGION: Molin suggerisce di affidarsi alla ragione per di contrastare la sofferenza in quanto porta l'uomo a riconoscere l'inevitabilità dell'evento. Per l'opposizione tra dolore e ragione vale la pena ricordare anche Platone *Repubblica* III, 387 D1 ss. «d'uomo ragionevole non soccombe al dolore» e X, 604 A 1 ss. «la lotta della ragione contro il dolore». ■ AL SUO DÌ: ovvero il giorno della morte. ■ CADA: 'muoia'.
12-14. ■ ESEQUIE: effettivamente alla morte di Molin gli amici allestirono un'importante operazione commemorativa, di cui le *Rime* (1573) sono solo parte del proposito epicedico. ■ Si noti il tradizionale destino differente tra il corpo («afflitto» e destinato ad una sepoltura) e l'anima (destinata invece a raggiungere il regno dei cieli). ■ AFFLITTO: dalla malattia. ■ VOLTA: 'rivolta'; cfr. son. 168, 7 «o, se pur *volto al ciel*, che ti fe' degno» e rimandi. ■ SUPERNA STRADA: per il sintagma in posizione isometrica cfr. *Rvf* 306, 13 «…a la *superna strada*». ■ CUI…TOGLIA: di qualche interesse è la marcata tripartizione del verso conclusivo, scandito dal riproporsi dell'articolo femminile *la*. ■ CUI: a Dio, che gli donò l'anima al momento della nascita. ■ LA MI DIÈ…SE LA TOGLIA: si tratta di una formula spesso praticata dai testamenti poetici. Per esempio Rota *Rime* 209, 5-6 «Scrivi tu, che 'l puoi far, com'io risegno / in prima al ciel ciò che dal cielo ottenni» (e si rimanda al commento di Luca Milite per ulteriori riscontri nella letteratura spagnola coeva). ■ EI: Dio. ■ TOGLIA: 'prenda'.

200. [c. 98*r*]

Sonetto in lode di Collaltino di Collalto e Gaspara Stampa, dei quali Molin elabora un cifrato ritratto elogiativo (come pure nel son. 225). L'incontro tra i due amanti è datato al dicembre del 1548 e pare aver avuto luogo proprio presso il salotto di Domenico Venier, di cui la Stampa era assidua frequentatrice. Dunque pare possibile che Molin abbia effettivamente assistito al fiorire della loro relazione, tanto più che Stampa gli chiese in due occasioni di comporre un testo in lode del proprio amato (STAMPA *Rime* 240-241). Nel commento si sono evidenziati di

volta in volta gli intarsi infratestuali che avvicinano il sonetto alla lirica della poetessa ma, a rigore, il componimento moliniano non consiste propriamente in un sonetto di risposta all'invito di Stampa (sono diversi infatti sia gli schemi rimici sia le rime). La poetessa avanzò la stessa richiesta anche a Domenico Venier (STAMPA *Rime* 252, vv. 5-6). In un'ottica struttuale si noti la ripartizione equilibrata del testo moliniano laddove le quartine sono dedicate al soggetto maschile e le terzine a quello femminile, con differenza di quantità versale quasi a riprodurre il divario tra i generi. Il sonetto di Molin non figura nelle *Rime* di Gaspara Stampa.
Il sonetto è databile tra il 1548 e 1551.

Monte di vero gaudio, onde deriva
quel nome in te che d'allegrezza porti,
che con la vista tua giovi e conforti
sì ch'ogni senso in noi tutto s'avviva, 4

tu da la cima al pian di riva in riva
vago ne inviti a cosi bei diporti:
che cosa a par di te sarebbon gli orti
de le tre suore altrui noiosa e schiva? 8

Ma che dirò de la cultrice altera
che tal ti rende, e 'n ciò par che si vanti,
e quando verna in te fa primavera? 11

Donna saggia e real degna, a cui pianti
qui, Febo, il lauro a fin che mai non pera
sua gloria e cinga chi vi lodi e canti! 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–iva*) e D (*–anti*) sono accumunate dalle medesime vocali in posizione invertita; B (*–orti*) e C (*–era*) condividono la consonante *–r*; inclusiva le rime "deriva": "riva" (1, 5), "porti": "diporti": "orti" (2, 6, 7).

1-4. ■ MONTE: 'vertice', ma è valido anche un'allusione semantica ad un *senhal* per Collaltino. ■ GAUDIO: *hapax* in Molin di gusto arcaizzante; il termine conosce una diffusa attestazione nella lirica duecentesca di Guittone (diciassette occorrenze), Guinizzelli, e trova riscontro anche in *Par.* XXIV 36 e *Par.* XXXI 41. ■ ONDE…QUEL NOME IN TE: l'immagine del colle in sottofondo, sviluppata anche nella seconda quartina, cela l'allusione a Collalto, oggi una frazione del comune di Susegana (Treviso), da cui deriva il nome dello stesso Collaltino di Collalto, dedicatario del testo. ■ VISTA TUA: simile e in posizione isometrica in *Inf.* XXIX, 5 «perché *la vista tua*…». ■ GIOVI E CONFORTI: per uso simile cfr. canz. 87, 43 «e quel che dar le può *conforto o gioia*»; ma soprattutto Stampa *Rime* 140, 5 «…che mi deste già *gioia* e *conforto* (: porto)». ■ OGNI SENSO…: per uso e significato simile cfr. canz. 197, 1-3 «*Gioia* [= *giovi*, v. 3] m'ingombra il core / con *sì* soave fiamma, / *ch'ogni* mio *senso* infiamma». ■ AVVIVA: per l'uso in Molin cfr. anche son. 63, 6-7 «fa, quel tepido Sol toccando un fiore, / ch'*avviva* lui, ma da l'estivo ardore» e canz. 143, 16 «snoda, e m'*avviva* sì, ch'io nulla taccia». Il termine è fortemente dantesco (*Purg.* XVIII, 10; XXV, 50 (: riva); *Par.* II, 140 (: deriva); IV, 120 (: deriva); XVI, 28; XXIII, 113; XXXI, 128).
5-8. ■ DA LA CIMA AL PIAN: il poeta recupera il riferimento al monte proposto al v. 1; per la vicinanza di termini e significato cfr. *Inf.* XII, 7-8 «che da *cima* del *monte* [= v. 1], onde si mosse / *al piano*…». ■ RIVA IN RIVA: cfr. *Rvf* 30, 29 «…*di riva in riva*». ■ DIPORTI: 'svaghi'; per altro uso in Molin cfr. canz. 89, 45 «venir solevi a tuo *diporto*…». ■ ORTI DE LE TRE SUORE: il riferimento è al giardino delle Esperidi, nella mitologia greca un luogo connotato dalla presenza di un albero dai pomi d'oro, custodito da un drago e, appunto, dalle tre sorelle Esperidi, di nome Egle, Erizia ed Esperaretusa. Il giardino è evocato come paradigma ideale di piacere e gradimento. ■ NOIOSA E SCHIVA: la

piacevolezza di Collaltino rende spiacevole e insignificante pure il giardino delle Esperidi; per un uso aggettivale simile in punta di verso cfr. B. Tasso *Amori* II 27, 90 «de' miei pensier, del cor *noioso* e *schivo*».
9-11. ■ CULTRICE: Gaspara Stampa. ■ SI RENDE: con valore intransitivo, 'si comporta, diventa'. ■ VERNA: 'fa freddo perché è inverno', connesso ad un ossimoro elogiativo per cui. Nonostante il freddo reale, l'amore di Stampa fa sbocciare la primavera; per altre attestazioni del verbo in Molin cfr. ball. 118, 3 «fa quando *verna* e fior produr le sponde».
12-14. ■ LAURO: pur essendo uno dei termini centrali del lessico petrarchesco costituisce un *hapax* in Molin. ■ CINGA: per l'uso del verbo riferito all'incoronazione poetica cfr. Bembo *Rime* 22, 12-14 «e s'a prego mortal *Febo* si move /…/ ancor mi *cingerai* d'edere nove» e 125, 1 «*Cingi* le costei tempie…»; Della Casa *Rime* 86, 1-2 «Lasciate, o Muse, i mirti e i verdi allori / e vi *cingan* le tempie atri cupressi». ■ SUA GLORIA: riferito alla celebrità di Gaspara Stampa. ■ CINGA: Molin si augura che, quasi di riflesso alla fama della poetessa, la gloria possa estendersi anche a coloro che ne tesseno le lodi.

201. [c. 98*r*]

Sonetto in lode di Giovanna d'Aragona, una delle donne più apprezzate dell'epoca e in contatto con personalità quali Vittoria Colonna e Pietro Carafa. Nel 1554 fu dedicataria del *Tempio alla divina Signora donna Giovanna D'Aragona* (Venezia, Pietra Santa), allestito da Girolamo Ruscelli. Alla miscellanea aderirono numerosi intepreti del *milieu* moliniano (per questo cfr. cap. V. 6. 1 *I silenzi editoriali*, pp. 285-286). Per ragioni ignote il sonetto di Molin non venne incluso nell'antologia, ma è verosimile supporre che sia stato redatto in tale occasione o in coincidenza della successiva ristampa veneziana del 1565. Infatti il protagonismo sacrale – enfatizzato da una precisa catena lessicale (vv. 1, 2, 5, 7 e 10) – pare alludere proprio al *Tempio* antologico per la nobildonna aragonese. Da un punto di vista sintattico, non sfugga il doppio *enjambement* (vv. 12-13 e 13-14): nel primo caso il verbo coincide con il *rejet*; con *variatio*, nel secondo con il *contre-rejet*.
Il sonetto è, probabilmente, databile tra il 1554 e il 1565.

Ecco ch'umile al vostro sacro tempio
m'inchino, ergendo a voi l'anima e i sensi,
e s'io non ho lo stil quanto conviensi
col desir pronto il mio dever adempio. 4

Voi, come nova Dea prendete essempio
dal ciel, che pago de l'affetto tiensi,
gradite il cor devoto a i pregi immensi,
che in voi per fama col pensier contempio. 8

O ben vero del mondo Idolo e Dea,
quel ch'a parlar di voi più saggio tacque
più n'affermò di quanto dir potea! 11

Basti cantar che d'Aragona nacque
donna che 'l ciel da la più chiara Idea
tolse e in formarla a sé medesmo piacque. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; condividono la stessa tonica in *–e* A (*–empio*), B (*–ensi*) e C (*–ea*); C e D (*–acque*) invertono le vocali; inclusive le rime "tempio": "contempio" (1, 8) e "Dea": "idea" (9, 13).

1-4. ■ ECCO: attacco simile al sonetto per Giovanna d'Aragona di Giorgio Benzoni, 1-4: «*Ecco, ch*'anch'io divoto *al sacro Tempio* / ch'a la Divinitate ha il mondo eretto, / vengo; e lieto *m'inchino* e fuor

del petto / spargo mille sospiri, e 'l voto *adempio*» (*Tempio* 1555, p. 66). Il modulo di avverbio + relativo in attacco è molto frequente in B. Tasso *Amori* I 225, 1 «*Ecco che* 'n Oriente»; II, I, 1 «*Ecco ch'*Amor ritorna irato e fero»; II 3, 1 «*Ecco ch'*io vi pur lascio…»; II 22, 1 «*Ecco ch'*al nome vostro…»; II 28, 1 «*Ecco* di vaghi fior cinta la fronte» e II 45, 1 «*Ecco che* pur, fiume caldo et amaro». ■ UMILE: in riferimento a Tullia D'Aragona al son. 212, 9 «Basti con l'*alma* [= *anima*, v. 2] riverirvi *umile* / s'ella pur *inchinar* [= *inchino*, v. 2] tanto vi puote»; associato al verbo *inchinare* anche in Stampa *Rime* 254, 5 «io quanto posso *umile* a *inchinar* vegno». ■ SACRO TEMPIO: allusione all'operazione editoriale veneziana del *Tempio in lode di Giovanna d'Aragona* (1555). Il sintagma si attesta identico nel sonetto di Bartolomeo Zacco *In voi Donna l'eterno Sol per forma*, 9: «Voi sete un *sacro Tempio*, in cui riluce» (*Tempio* 1555, p. 54). ■ ERGENDO: 'innalzando', ovvero il gesto di elevarsi a Dio; riferito all'anima anche in son. 34, 1-2 «L'*alma* mia fiamma con sì chiari rai / risplende, e *s'erge* gloriosa al cielo» e nel son. 67, 13 «or l'*alma* a gran ragion s'*erge* e conforta». ■ ANIMA E I SENSI: per la vicinanza di termini, ma in contesto differente, cfr. canz. 142, 50 «e sente l'*alma* acuti i *sensi* suoi»; cfr. anche Della Casa *Rime* 62, 7-8 «…mi gravaro / *i sensi et l'alma*…». ■ STIL…CONVIENSI: consueto *topos* della inadeguatezza poetica. ■ DEVER: 'dovere', per la forma lessicale cfr. anche Bembo *Rime* 127, 6 «scemo i suoi *pregi* [= v. 7] e 'l *dever mio* non *empio* (: sacro tempio: exempio: contempio)», sonetto con il quale il testo di Molin condivide anche la medesima sequenza di rimanti nelle quartine.
5-8. ■ VOI: Giovanna d'Aragona (per la quale cfr. ALBERIGO 1961). ■ NOVA DEA: poi ancora al v. 9. ■ PRENDETE ESSEMPIO: sintagma anche in *TP*, 4 «*i' presi esempio*…». ■ CIEL: poi ripetuto al v. 13. ■ PAGO…TIENSI: 'ritenersi appagato, soddisfatto'; per l'espressione cfr. Bembo *Rime* 25, 14 «Ma non si *tenne pago*…» e 114, 4 «*tennemi* almen di lui *pago* et contento»; Della Casa *Rime* 82, 8 «pur *tiensi* del disio *pago* e felice». ■ COR DEVOTO: il cuore del poeta; per espressioni simili in Molin cfr. son. 169, 9-10 «Pur, come albergo suo, *devoto* amante / t'*inchino* [= v. 2] …» e canz. 195, 5 «se mai *devoto cor*, mente pietosa». ■ CONTEMPIO: 'contemplo, osservo con attenzione'.
9-11. ■ IDOLO: 'simulacro'; riferito a Giovanna d'Aragona anche in Benzoni sonetto *Ecco, ch'anch'io divoto al sacro Tempio*, 7 «veggio in *Idolo* starsi, unico obietto» (*Tempio* 1555, p. 66) e Peranda sonetto *Chi scolpirà la bella Donna altera*, 2 «che fia di questo Tempio *Idolo* eterno?» (*Tempio* 1555, p. 339). Ricondotto ad un'altra donna, ma sempre da parte di Molin, anche in son. 8, 13-14 «e in voi ne lodo, e quella / che per *Idolo* mio *dal ciel* [= v. 6] qui apparse» e son. 224, 1 «Che più si tarda a questo *Idolo* e mostro» (sempre con dittologia sostantivale in punta di verso). ■ TACQUE…POTEA: lo splendore della donna è tale che è saggio tacere pur di non esprimersi impropriamente.
12-14. ■ ARAGONA: allusione alle origini della donna, figlia di Ferdinando d'Aragona duca di Montalto (… – 1543), dal 1542 luogotenente generale del regno di Napoli. ■ NACQUE: Giovanna nacque a Napoli nel 1502, ma appartiene alla casata aragonese. ■ CHIARA: qui con la valenza di 'bella, magnifica'. ■ IDEA: è l'idea platonica, secondo la quale tutte le cose, prima di essere create, stanno nella mente divina nella forma di idee. Un simile platonismo con funzione encomiastica, sempre in relazione a Giovanna d'Aragona, si attesta anche nel sonetto di Pietro Campollonio *Quando del Sommo bel l'eterno Amore*, 5 (*Tempio* 1555, p. 124); nel sonetto di Bartolomeo Riccio *Altri accenti, altro stile, altre parole*, 10 (*Tempio* 1555, p. 188); nella canzone di Girolamo Britonio *Nel primo giorno, che Natura volse*, 89 (*Tempio* 1555, p. 190); nel sonetto di Francesco Gadi *Per poter la miglior alma Natura*, 3 (*Tempio* 1555, p. 365); e nel sonetto di Antonio Lalata *Se 'l gran valor, che'n voi Donna s'asconde*, 9 (*Tempio* 1555, p. 367). ■ FORMARLA…PIACQUE: 'forma' è il lemma con cui è stato espresso in lingua latina il concetto di "idea" platonica; ha quindi la valenza di 'incarnarla'. La coppia Idea-Forma risente forse anche di *Rvf* 77-78, dove l'io ascende all'iperuranio per dare rappresentazione a un concetto perfetto.

202. [c. 98*v*]

Il sonetto è descrizione del ritratto di una donna e, al contempo, omaggio all'eccezionale grandezza della pittura di Tiziano, capace di andare oltre i limiti dell'arte e confondere realtà con finzione. La donna è probabilmente identificabile in Elisabetta Querini o Irene di Spilimbergo, come argomentato in CALOGERO-DAL CENGIO 2018, a cui si rimanda anche per un approfondimento circa la presenza di Tiziano nel circolo veniero.
Il sonetto è databile tra gli anni Quaranta e primi anni Sessanta del XVI secolo.

BIBLIOGRAFIA: CALOGERO – DAL CENGIO 2018, pp. 519-558.

Sì pronta e bella, il buon mastro gentile
la donna vostra del color suo tinge,
che forma a questa egual null'altro pinge,
com'anco a sua beltà nulla è simile. 4

Chi mira il volto e l'atto dolce umile
con quella man, che così pinta stringe,
scerne che Tizian mentre la finge,
fa natura stupir con lo suo stile. 8

L'essempio è tal che 'l veder sempre avanza,
e le grazie d'Amor scese in costei
scorgono viva in lui la lor sembianza. 11

E per quel, ch'io ne senta, anco direi
che 'n tale obbietto Amor mostri possanza
d'arder chi 'l mira e non conosca lei. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–ile*) e B (*–inge*) sono in assonanza; B e C (*–anza*) in parziale consonanza; ricca la rima "gentile": "stile" (1, 8); equivoca la rima "tinge": "stringe" (2, 6). La sequenza rimica "gentile": "simile": "umile" (1, 4, 5) si attesta anche nel son. 25 (2, 3, 6, 7) e nel son. 212 (9, 11, 12). Per la sequenza rimica "tinge": "stringe": "finge" (2, 6, 7) cfr. son. 235 (2, 7, 8).

1-4. ■ Si noti l'insistenza su nessi consonantici marcati e la vistosa allitterazione della bilabiale posta in apertura di sonetto: «Sì PRonta e Bella, il Buon maSTRo gentile / la voSTRa donna del coloR suo tinge, / che foRMa a questa egual null'aLTRo pinge» (vv. 1-3). ■ PRONTA: 'preparata' quindi 'agghindata'; riferito ad una donna cfr. *Rvf* 325, 50 «quando una donna assai *pronta* e secura». ■ MASTRO: ant. per 'maestro'; è valida sia l'accezione di 'caposcuola pittorico' sia di 'padrone di bottega' (cfr. *GDLI* IX, p. 414). Per simile uso cfr. *Rvf* 130, 11. ■ DONNA VOSTRA: per quanto criptica l'identificazione della donna ammette due ipotesi, pur non essendo il sonetto databile e non presentando espliciti riferimenti al soggetto. In primo luogo, la donna potrebbe identificarsi in Elisabetta Quirini (… – Venezia 1559), amata dal Bembo e Della Casa, della quale Tiziano propose effettivamente due ritratti – rispettivamente nel 1543 e nel 1545 (cfr. VALCANOVER 1969, n. 234 p. 113 e n. 258 p. 116) e (forse) dedicataria di Molin *Rime* 179. In alternativa, la donna può essere identificata in Irene di Spilimbergo, anch'essa probabilmente destinataria di un dipinto di Tiziano (o della sua bottega); la presenza del possessivo «vostra» suggerisce che il poeta si rivolge ad un conoscente o, più probabilmente, un amico, del quale celebra la donna. ■ TINGE: 'dipinge'; per l'uso in Molin cfr. anche son. 235, 2 «Roma, che d'Ostro il crin sacro vi *tinge*». ■ A SUA…SIMILE: per lo stesso concetto cfr. madr. 247, 2 «*donna* [= v. 2], a cui di *beltà* nulla *simiglia* [= *simile*, v. 4]».
5-8. ■ Si noti la catena fonica che insiste sulla sibilante ai vv. 6-8: «...che così pinta Stringe, / Scerne che Tizian mentre la finge, / fa natura Stupir con lo Suo Stile». ■ CHI MIRA: molto simile al v. 14 «d'arder *chi 'l mira*, e non conosca lei»; per il medesimo sintagma cfr. 95, 75 «*chi mira* o si rimembra» e Stampa *Rime* 19, 1 «Come *chi mira*…». ■ ATTO DOLCE UMILE: per il medesimo sintagma cfr. Bembo *Rime* 49, 9 «Nega un parlar, un *atto dolce umile* (: gentile)»; simile in *Rvf* 341, 4 «madonna in quel suo *atto dolce* honesto». ■ PINTA: 'dipinta'. ■ SCERNE: 'riconosce, distingue'. Per l'uso in Molin cfr. ball. 92, 12; canz. 197, 40; son. 203, 11. ■ TIZIAN: il pittore Tiziano Vecellio. ■ FINGE: 'rappresenta per mezzo di un'opera d'arte'; per l'uso in componimenti di argomento pittorico cfr. son. 223, 10 «mal *finger* possa altrui scarpello o stile» e B. Tasso *Amori* V 122, 1-8 «Chi vuol veder quanto più possa l'arte / de l'opre invidiose di natura, / quanto di dotta *man* [= v. 6] penello e cura / ch'ombre e *colori* [= v. 2] ad un sparge e comparte, // come imiti e ben *finga* a parte a parte / con proporzion vaga e con misura/ de le create cose ogni figura, / rimiri di Natal le pinte carte». ■ FA NATURA STUPIR: il motivo dell'arte che supera

la natura è tra i più diffusi nel genere lirico ed è attestato in molte occasioni in relazione alla pittura di Tiziano.
9-11. ■ L'ESSEMPIO…AVANZA: si ribadisce il concetto espresso già al v. 8, creando così un marcato legame concettuale tra quartine e terzine. ■ LE GRAZIE: 'le qualità', qui personificate; per usi simili cfr. son. 164, 3 «la bella Irene, e d'alte *grazie* piena» e son. 206, 4 «vero *essempio* di *grazie* e di bellezza». ■ SCESE: è ricorrente in Molin l'idea che le 'grazie' vengano infuse dal cielo: cfr. son. 138, 7 «quante a noi *gratie* il ciel qui largo infonde»; ball. 196, 2 «che 'l ciel de le tue *grazie* innamorasti»; son. 215, 3-4 «poi che t'arride il ciel, Marte in te piove / tante sue *grazie*…»; son. 216, 2 «e tante *grazie* il ciel dispensa e piove»; son. 229, 6-7 «cui 'l ciel destina / *grazie*…». ■ VIVA…SEMBIANZA: ribadisce la perfezione dell'opera pittorica di Tiziano, capace di far sembrare reali le qualità della donna dipinta. ■ IN LUI: riferito a «d'essempio» (v. 9), ovvero al dipinto.
12-14. ■ TALE OBBIETTO: il ritratto della donna. ■ POSSANZA: duecentismo lessicale riferito, in questo caso, alla «forza d'Amore»; per le attestazioni in Molin si rinvia a son. 18, 5 e rimandi. Data la vicinanza segnalo il caso di Stampa *Rime* 105, 12 «Qui fa bisogno, *Amor*, la tua *possanza*». ■ D'ARDER: tratto topico della fenomenologia amorosa, quindi 'far innamorare'. Per la metafora cfr. son. 4, 8 «ch'*ardendo* godo…» e rimandi. ■ E NON CONOSCA LEI: è possibile innamorarsi di lei anche solo guardando il suo ritratto.

203. [c. 98*v*]

Il sonetto consiste in una riflessione, rivolta probabilmente all'amico Bernardo Tasso o a Bernardo Cappello, sulla minaccia dell'amore carnale, responsabile di celare – dietro una gioia apparente – solo dolore e sofferenza. Il testo non fa riferimento ad alcuna esperienza precisa, ma assume invece i toni di una considerazione generale. In quest'ottica non sfugga il ricorso all'uso di formule universali quali: «ch'uom crede» (v. 6); «Però chi cerca» (v. 9); «uopo è scerner» (v. 11); «e, s'uom pur cade» (v. 12). L'astrazione della riflessione moliniana è compensata però dal concreto – per quanto metaforico – richiamo al mondo vegetale: il desiderio per la donna «fonda le sue *radici*» (v. 2), gli effetti dolorosi dell'amore sono identificati nel «*frutto* rio» (v. 8) e, infine, la tentazione amorosa è detta (topicamente) «*invescato* laccio» (v. 12), alludendo sia alla pianta del vischio sia alla pania spalmata dai cacciatori sui rami degli alberi per catturare gli uccelli. Da un punto di vista formale, meritano di essere segnalate le ripetute inarcature (ai vv. 2-3, 3-4, 7-8, 9-10) e la resa stilistica del tema del *doppio*. In questa direzione si annoverano sia le cinque dittologie (di cui tre sinonimiche) marcatamente in clausola ai vv. 3, 10, 11, 13 e 14 sia la presenza di molteplici coppie oppositive, l'uno il rovesciamento dell'altro. Nel dettaglio: *scende* – *levarsi* (vv. 1 e 4); *ben* – *rio* (vv. 6 e 8); *stringe* – *sciogliersi* (vv. 13-14). Infine, l'intero sonetto è dominato dalla contrapposizione tra un lessico felice (v. 6 «col suo ben farsi *felice*»; v. 8 «quanto *gioir*») e un lessico negativo (v. 3 «nega e disdice», v. 4 «offende», v. 9 «impaccio», v. 10 «tristo e deluso», v. 11 «fallace e vano», v. 12 «cade»). Per alcune riflessioni intorno all'incerta identificazione del destinatario tra Bernardo Cappello e Bernardo Tasso cfr. cap. V. 6. 2 *La rete di amicizie*, pp. 295-296.
Il sonetto non è databile.

Questo desio ch'al cor per gli occhi scende
e per costume in lui tanta radice
fonda, che d'indi poi nega e disdice
levarsi e forse men quanto più offende, 4

allor, Bernardo mio, doppio n'accende,
ch'uom crede col suo ben farsi felice,
lo qual mancando poi tanto n'elice
frutto più rio, quanto gioir più attende. 8

Però chi cerca da cotanto impaccio
salvarsi, e non restar tristo e deluso,
uopo è scerner lui pria fallace e vano, 11

e s'uom pur cade al suo invescato laccio,
com'ei ne stringe più co' giorni e l'uso,
tal sciogliersi da lui destro e pian piano. 14

Sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE CDE; C (*–accio*) ed E (*–ano*) condividono la tonica in *–a*; B (*–ice*) e C sono in parziale consonanza; ricche le rime "scende": "accende" (1, 5), "radice": "disdice" (2, 3) e "felice": "elice" (6, 7); equivoca la rima "accende": "attende" (5, 8); inclusiva la rima "deluso": "uso" (10, 13).

1-4. ■ Si noti l'insistenza fonica sulla sibilante e sulla fricativa: «QueSto deSio, ch'al cor per gli occhi Scende, / e per coStume in lui tanta radice / Fonda, che d'indi poi nega e diSdice / levarSi e ForSe men quanto più oFFende». ■ QUESTO: per il dimostrativo in apertura di sonetto in Molin cfr. son. 17, 1 «*Questo* tener in forse i miei desiri» e 66, 1 «*Questo* mio cor che di terrena e vile». ■ CH'AL…SCENDE: secondo tradizione il poeta si innamora della donna solo dopo averla vista e gli occhi si fanno canale privilegiato per il sentimento amoroso; a rappresentanza del *topos*, già stilnovista, cfr. almeno *Rvf* 3, 10 «e aperta *la via per gli occhi al core*»; *Rvf* 94, 1-2 «Quando giugne *per gli occhi al cor* profondo / l'imagin donna…». ■ PER COSTUME: 'per abitudine'. ■ TANTA RADICE FONDA: per la medesima immagine cfr. son. 179, 32 «dentro il pensier, c'ha nel *mio cor radici*»; per il motivo della radice nel cuore cfr. *Rvf* 255, 10 «…che nel *cor radice* m'ànno»; Bembo *Rime* 26, 7 «et ha sì nel mio *cor* le sue *radici*». ■ INDI: dal cuore. ■ NEGA E DISDICE: dittologia sinonimica simile in son. 77, 9 «ma s'egli è ver, ch'ella non *sdegni* e *neghi*». ■ LEVARSI: in opposizione a *scende* (v. 1). ■ E FORSE…OFFENDE: riferimento al topico paradosso d'amore per il quale l'innamorato più è ferito, più è innamorato della donna. ■ OFFENDE: 'reca danno, ferisce'.
5-8. ■ BERNARDO MIO: Bernardo Tasso o Bernardo Cappello; in mancanza di altri riferimenti non è stato possibile stabilire con più precisione a chi Molin si riferisca. ■ DOPPIO: doppiamente, ancora più intensamente. ■ COL SUO BEN: la donna amata. ■ MANCANDO POI: si può intendere a causa della morte o della lontananza. ■ ELICE: 'scaturisce'; per l'uso del medesimo verbo cfr. son. 169, 8 «e sì gravi sospir dal petto *elice* (: felice)». ■ FRUTTO PIÙ RIO: per uso simile cfr. *Rvf* 360, 113-4 «di bon seme *mal frutto* / mieto…»; Stampa *Rime* 133, 7 «di *sì rio frutto*…» e 204, 4 «che sì *rio frutto* di sue opre coglie».
9-11. ■ IMPACCIO: per l'uso del termine cfr. Stampa *Rime* 27, 12 «…*d'impaccio* (: laccio)»; 41, 4 «…in altro *impaccio* (: laccio)»; 128, 12 «…son fuor d'*impaccio* (: laccio)» e Venier *Rime* 144, 4 «…nell'amoroso *impaccio* (: laccio)». ■ UOPO: 'necessario'. ■ SCERNER: 'insegnargli, informarlo'; per l'uso cfr. anche son. 202, 7 «*scerne* che…» e rimandi. ■ LUI: ovvero 'il desiderio' o il sentimento amoroso.
12-14. ■ INVESCATO LACCIO: è tradizionale alla rimeria amorosa il riferimento al 'vischio', pania per catturare gli uccelli, associato al 'laccio', trappola in cui cade prigioniero l'innamorato. ■ SCIOGLIERSI: in opposizione a *stringe* (v. 13). ■ DESTRO: 'agile'. ■ PIAN PIANO: per l'uso in Molin cfr. anche canz. 85, 16 «Or tu m'ascolta, e io 'l dirò *pian piano*»; per la variante «pian pian» cfr. 80, 12 «così la tua mercè *pian pian* si perde»; canz. 143, 125 «che *pian pian* crebbe…»; canz. 152, 79 «ch'altrui seguendo a te pian pian s'appressa» e 105 «se fatta, e vai *pian pian* scendendo al basso».

204. [c. 99*r*]

Sonetto celebrativo nei confronti delle qualità letterarie dell'amico Bernardo Tasso, i cui scritti saranno in grado di eternare i meriti militari del principe di Salerno, presso il quale Tasso fu a servizio come segretario dal 1532 e a cui dedicò il primo (1534) e il terzo (1555) libro degli *Amori*. Dati gli interessi politici di Molin, è probabile che il poeta alluda all'imminente partecipazione militare del principe Ferrante Sanseverino alla battaglia di Tunisi (1535), dove sarà accompagnato proprio da Bernardo Tasso. L'esperienza in Africa di Bernardo, che Molin auspica venga celebrata adeguatamente in poesia, verrà ricordata dal figlio Torquato in tre

sonetti (T. TASSO *Rime* 809-811). Non è secondario segnalare che Bernardo Tasso introdusse alcuni apprezzamenti encomiastici per il principe di Salerno nella propria elegia 114 (*Amori* II), dedicata proprio a Molin. In più, Bernardo, in una lettera di datazione incerta, rassicurò Molin sull'infondatezza delle dicerie circa la caduta in disgrazia presso Carlo V di Ferrante Sanseverino (B. Tasso *Lettere*, vol. I, n. 198, pp. 387-395). Il componimento 204 si sviluppa attorno alla duplice metafora poetica della luce (vv. 2, 3, 5 e 13) e del rimbombo (vv. 11, 12 e 14).
Il sonetto è verosimilmente databile al 1534, anno di pubblicazione del primo libro degli *Amori* tassiani, per il quale Molin si espresse a favore per la concessione della licenza di stampa (per questo cfr. cap. I APP. 3 *Licenze di stampa*, p. 33).

L'alto valor de l'idïoma nostro
sì chiaramente in voi, Tasso, risplende
che 'l secol fosco di tal lume accende,
ch'egli altero sen' va del nome vostro. 4

Voi, quasi un novo sol, n'avete mostro
il più dritto sentier che 'l colle ascende,
onde Salerno, e 'l suo gran mar, n'attende
fama, quanta può dar purgato inchiostro. 8

Principe aventuroso, a la cui rara
virtù destina il ciel sì chiara tromba,
perché s'oda per lei la vostra gloria, 11

quantunque un tanto onor per sé rimbomba
questa mill'anni e poi lodata e chiara
farà sonar di voi maggior memoria. 14

Sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE DCE; condividono la tonica in *–o* la rima A (*–ostro*) e D (*–omba*); paronomastiche le rime "nostro": "mostro" (1, 5) e "accende": "ascende" (6, 7); ricca la rima "accende": "ascende" (3, 6).

1-4. ■ ALTO VALOR: per il sintagma in Molin cfr. già son. 149, 8. Si tratta di un costrutto petrarchesco (*Rvf* 146, 4), condiviso anche da Bembo (*Rime* 127, 5 e 140, 2). ■ IDIOMA NOSTRO: il toscano, ma assume più genericamente il significato anche di 'letteratura in lingua italiana'; cfr. anche B. Tasso *Amori* III 212, 1-3 «Saggio scrittor, per cui *chiaro* [= chiaramente, v. 2] e vivace / a' cari figli, al secol futuro / sarà 'l *nostro idioma*, omai securo». ■ CHIARAMENTE: è valida la doppia interpretazione semantica di 'con evidenza' e, con maggiore aderenza all'etimologia latina, 'con popolarità, con notorietà'. L'avverbio anticipa «*chiara* tromba» (v. 10). ■ TASSO: l'amico e poeta Bernardo Tasso. ■ RISPLENDE: la luminosità è caratteristica distintiva della fama e della gloria letteraria. ■ SECOL FOSCO: il proprio tempo è «oscuro» in contrasto alla luminosità di cui è capace la poesia tassiana. Nel son. 251, sempre in lode di Bernardo Tasso, Molin si serve della medesima espressione ai vv. 5-8 «come tu d'alti onor lo privilegi / col dotto stil: ma 'l *secol fosco* e reo / pianger ben dee, che tanto ben perdeo, / chiaro esempio d'eroi, principi e regi». ■ LUME: la scrittura di Tasso, poi associato ad un «novo sol» (v. 5). ■ ALTERO: 'fiero', riferito al proprio secolo, orgoglioso dell'eccellenza tassiana. ■ NOME VOSTRO: in clausola anche in son. 210, 10 «…oltra che 'l *nome vostro* (: nostro)»; forse è valida una memoria di Bembo *Rime* 50, 4 «…onde s'eterni il *nome vostro* (: nostro: inchiostro)» e *Stanze* 44, 3.
5-8. ■ VOI: sempre Bernardo Tasso; si noti la perfetta continuità fonica rispetto a *vostro* (v. 4) in punta di verso. ■ MOSTRO: 'mostrato'. ■ DRITTO SENTIER: il percorso da intraprendere per conseguire la gloria letteraria; con pari significato cfr. Bembo *Rime* 147, 6 «dal tuo *dritto sentier*…»; Stampa *Rime* 142, 4 «…*dritto sentiero*»; 302, 13 «che per *dritto sentier*…» e 308, 12 «Tu per *dritto sentier*…». ■ COLLE: il colle delle Muse; con identica accezione in Molin nel son. 156, 1-2 «Morto il gran Bembo al suo *colle* natio /

tornò dolente la fatal sua Musa»; cfr. Bembo *Rime* 41, 2 «del *colle* di Parnaso…»; Stampa *Rime* 100, 1-2 «Alto *colle*, gradito e grazioso, / novo Parnaso mio, novo Elicona». ■ SALERNO: Molin allude al fatto che dal 1532 Bernardo Tasso fu a servizio come segretario di Ferrante Sanseverino (Napoli 1507 – Avignone 1568), principe di Salerno. Nel 1539, anche Pietro Aretino dedicò a Sansaverino un capitolo ternario, contenente riferimenti a Bernardo Tasso (cap. *Illustrissimo principe, per Dio* in Aretino *Poesie varie*, I, pp. 148-150). ■ MAR: il mar Tirreno; per il sintagma «gran mar» cfr. Bembo *Rime* 162, 14 «sembro nave in gran *mar*…». ■ PURGATO INCHIOSTRO: costrutto lirico tradizionale, di memoria probabilmente bembiana (Bembo *Rime* 104, 12 «Che scrivi tu, del cui *purgato inchiostro* [: mostro]»).
9-11. ■ PRINCIPE: Ferrante Sanseverino, a cui le terzine si rivolgono, è apprezzato da Molin sia per le capacità militari che per la raffinatezza culturale di cui diede dimostrazione in vita. Per maggiori informazioni su Ferrante Sanseverino cfr. ESPOSITO 2005. ■ AVENTUROSO: nel doppio significato di 'fortunato' (*GDLI*, vol. 1, col. 893) e 'avventuroso', per le imprese da lui affrontate. ■ RARA VIRTÙ: anche Rota compose un sonetto in lode del principe Ferrante Sansverino (Rota *Rime* 100); si noti la pronunciata inarcatura. ■ TROMBA: riferito alla scrittura di Bernardo Tasso. In contesto simile *Rvf* 187, 3-4 «O fortunato, che sì *chiara tromba* (: rimbomba) / trovasti, et chi di te sì alto scrisse!». ■ PER LEI: 'attraverso lei'.
12-14. ■ TANTO…RIMBOMBA: la gloria del principe è tale che, forse, risuonerebbe anche solo per sé stessa. ■ QUESTA: si riferisce alla tromba del v. 10, ovvero alla poesia di Tasso. ■ MILL'ANNI: espressione iperbolica assai diffusa in Petrarca (a rappresentanza cfr. *Rvf* 30, 35 e 77, 3). ■ E POI LODATA E CHIARA: espressione simile a Stampa *Rime* 37, 12-13 «e renda ognor più *chiaro e più lodato* / il tuo signor mio…». ■ SONAR: da ricondurre alla *tromba* (v. 10). ■ MAGGIOR MEMORIA: la poesia di Tasso garantirà al principe ancora più fama. L'identica espressione, sempre in clausola, si attesta in Molin anche nel son. 205, 11 «…a la tua *maggior memoria*».

205. [c. 99*r*]

Sonetto encomiastico nei confronti di un amico di nome Bernardo, probabilmente da identificare in Cappello (ma è lecito un dubbio con Bernardo Tasso, per il quale cfr. cap. V. 6. 2 *La rete di amicizie*, pp. 297-298). Molin suggerisce al destinatario, che ha già dato dimostrazione delle proprie eccezionali qualità liriche in argomenti di soggetto amoroso, di impiegare il proprio talento letterario nella composizione di un'opera storiografica, in endecasillabi sciolti, dedicata alla storia di Venezia. Per una panoramica sul mito di Venezia e sulla sua rappresentazione storiografica cinquecentesca cfr. cap. V. 3. 5 *Il mito di Venezia*, pp. 211-220.
A fronte dell'ambiguità del destinatario, il sonetto non è databile con sicurezza.

NOTA ECDOTICA: il componimento costituisce una variante redazionale del son. 230, con cui deve essere messo in relazione (per questo cfr. cap. VII. 3, pp. 423-424).

Ben si nudrio del latte, il qual gustaro
gli antichi illustri e i duoi Toschi maggiori,
questi, cantando i suoi leggiadri amori,
ch'erge a lor stili il suo sì dolce a paro. 4

Dateli, o Muse, il faticoso e raro
pregio de' vostri sempiterni allori,
né di render a lui debiti onori
spirto dotto e gentil si mostri avaro. 8

Tu, poi che sì per tempo a sì gran segno
poggi, Bernardo, or fa ch'opri e intenda
col sermon sciolto, a la tua maggior memoria, 11

ch'a te conviensi e da te par ch'attenda
Adria d'udir la sua famosa istoria,
degna e propria materia a tanto ingegno. 14

Sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE DCE; C (*–egno*) e D (*–enda*) condividono la stessa tonica in *–e*; A (*–aro*) e B (*–ori*) sono in consonanza; ricca la rima "intenda": "attenda" (10, 12).

1-4. ■ BEN…LATTE: la metafora del 'latte delle muse' si fonda sulla consueta concezione delle muse come nutrici giacché esse, allattando i loro prediletti, infondono loro l'eccezionale talento poetico. L'immagine potrebbe risentire soprattutto di un prodromo dantesco: *Purg*. XXII, 101-105 e *Purg*. XXI 97-98. ■ ANTICHI ILLUSTRI: i rappresentanti della letteratura greca e latina; l'associazione ai classici è senz'altro topica, ma particolarmente adeguata nel caso il destinatario si identificasse in Bernardo Tasso, particolarmente interessato ad un classicismo letterario e metrico. La fascinazione per i classici è espressa da lui stesso nella dedicatoria al principe di Salerno conservata nel *Libro primo degli amori* (Venezia 1534), alle pp. 5-9; ma per uno studio cfr. FERRONI 2006 (pp. 427-428) e MORACE 2014. ■ DUOI: 'due'. ■ TOSCHI MAGGIORI: Petrarca e Dante. Vale la pena ricordare che lo stesso Bernardo Tasso nella citata dedicatoria degli *Amori* (1534) scrive: «No credo però, ch'ad alcun o debba cader nell'animo, me esser di sì folle ardimento, ch'io sdegni d'imitare i | *due lumi della lingua Toschana, Dante et Petrarca*» (pp. 3-4). Al plurale anche nel son. 250, 9 «Che van con l'altre de' *gran Toschi* a prova». ■ QUESTI: il dedicatario del sonetto. ■ LEGGIADRI AMORI: il poeta si riferisce ad una scrittura di carattere amoroso. Nel caso in cui si optasse a favore di Tasso, si potrebbe pensare che Molin alluda agli *Amori* tassiani. ■ DOLCE: riferito allo stile poetico dell'amico.
5-8. ■ FATICOSO: l'idea che la poesia comporti fatica è già in *Rvf* 214, 13 «Caro, dolce, alto e *faticoso pregio*». ■ PREGIO: 'privilegio', per questo cfr. son. 62, 7 «da le tre *dive*, onde *il pregio* si diede». ■ SEMPITERNI ALLORI: l'alloro, tradizionalmente simbolo della gloria poetica, è sempre verde. ■ DEBITI: 'dovuti'; cfr. Della Casa *Rime* 86, 4 «date al buon Cola *i suoi debiti onori* (: allori)».
9-11. ■ GRAN SEGNO: per il sintagma cfr. son. 209, 5 «Io per me non ardisco *a sì gran segno* (: ingegno)»; Stampa *Rime* 278, 8 «pur che sia stil ch'*a sì gran segno* vada» e B. Tasso *Amori* V 28, 3 «da cui virtù s'innalza *a più gran segno*». ■ OPRI: 'si compia'. ■ SERMON SCIOLTO: in endecasillabi sciolti. ■ MAGGIOR MEMORIA: per il costrutto cfr. son. 204, 14 «farà sonar di voi *maggior memoria*» (riferito a Bernardo Tasso).
12-14. ■ ADRIA: Venezia. ■ FAMOSA ISTORIA: Molin esorta il destinatario a comporre un'opera storiografica, materia degna dell'intelletto dell'amico.

206. [c. 99*v*]

Il sonetto consiste in un appassionato invito a godere dei piaceri della giovinezza, alla quale il poeta si rivolge in apostrofe fin dal verso di apertura. La spensieratezza dei felici anni giovanili è compromessa solo dalla minaccia della futura «vecchiezza» (v. 8), alla quale è opportuno arrivare senza rimpianti perché non si avrà modo di recuperare il tempo perduto. L'esortazione al *carpe diem* costituisce uno dei principali cardini tematici della lirica di Molin, che sovente indugia sulla minaccia dello scorrere troppo rapido del tempo (*Rime* 191 e rimandi), qui restituito da una fitta costellazione di riferimenti lessicali (vv. 3, 8, 9, 12 e 14). Il *topos* si pone senz'altro in dialogo con il celebre precedente oraziano, ma non si esclude la mediazione quattrocentesca di Lorenzo il Magnifico e Poliziano, autori entrambi noti a Molin. Per un approfondimento rimando al cap. V. 1. 4 *L'importanza del* carpe diem, pp. 155-159. Da un punto di vista formale, il sonetto bilancia la cadenzata monotonia della ripetuta paratassi, con alcune soluzioni di difficoltà formale che, quasi al pari dell'incombente vecchiaia, increspano la spensieratezza complessiva.
Il sonetto non è databile.

O bella, o dolce e cara giovanezza,
de' più vaghi desir guida e d'amore,
doppia vita a chi t'have in fronte e in core,
vero essempio di grazie e di bellezza, 4

chi ti possede e non ti gusta e prezza,
e cader lassa in erba il tuo bel fiore,
tardi si pente e nutre un cieco errore
per cui sospira in van pronta vecchiezza. 8

Ben devria 'l mondo i tuoi sereni giorni
festeggiando onorar con quei diletti
che teco porti e son tuoi pregi adorni; 11

e se te n'vai sì presta e più non torni,
nessun tardando di goderti aspetti
perché pentito al fin non se ne scorni. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC CDC; A (*–ezza*) e D (*– etti*) condividono la tonica in *–e*; B (*–ore*) e C (*– orni*), oltre a condividere la tonica in *–o*, sono in parziale consonanza. Non sfugga che la sequenza rimica "amore": "core": "errore" coincide con quella proposta in *Rvf* 1 (2, 3, 7).

1-4. ■ O…: l'apostrofe, con catena aggettivale, conferisce all'attacco di sonetto un tono particolarmente enfatico; gli aggettivi sono comunemente riferiti alla giovinezza e trovano riscontro anche nel son. 64, di argomento affine, ai vv. 7-8 «…*o dolce o cara* / *o* sovra ogni altra gratiosa e *bella*». È ammissibile una memoria di Lorenzo de' Medici *Canti carnascialeschi* VII, 1 «Quant'è *bella giovinezza*», con cui condivide il termine chiave in posizione marcata. ■ GIOVANEZZA: coerentemente alla tradizione letteraria, la giovinezza è connotata positivamente come l'età felice dei piaceri e a lei si riconduce, infatti, un lessico altrettanto positivo ribadito nell'intero componimento. La variante lessicale *giovanezza*, per quanto meno attestata di *giovinezza*, è lecita. ■ GUIDA: la giovinezza conduce all'amore e ai pensieri più piacevoli. ■ DOPPIA VITA: sono ammissibili almeno due interpretazioni: la vita è detta *doppia* in quanto la giovinezza promette di fronte a sé un lungo corso di vita pari almeno al doppio di quanto si è già vissuto; in alternativa si può intendere l'aggettivo *doppia* con una valenza genericamente amplificativa e funzionale a restituire l'intensità di questa fase della vita. ■ T'HAVE: non sfugga che nel testo si ravvisa una costellazione di pronomi e aggettivi possessivi in seconda persona (vv. 3, 5, 6, 9, 11 e 12). ■ IN FRONTE: 'nell'aspetto fisico'. ■ VERO ESSEMPIO…BELLEZZA: la tradizionale convinzione che la bellezza sia caratteristica distintiva della giovinezza è ribadita già al v. 1 «O *bella*…» (v. 1) e poi al v. 6 «*bel* fiore».
5-8. ■ IL TUO BEL FIORE: per il *topos* del fiore della giovinezza cfr. son. 64, 10-11 «Vieni, e n'avrai di rose e di viole / fresca corona…». ■ PRONTA VECCHIEZZA: perché arriva presto; si noti che il termine, in perfetta opposizione alla «giovanezza» (v. 1) che apre le quartine, le conclude.
9-11. ■ MONDO: quindi genericamente 'ognuno, tutti'. ■ I TUOI SERENI GIORNI: la giovinezza è un momento spensierato e, per questo, sereno. Sempre in relazione alla giovinezza cfr. Molin son. 75, 1 «Se tutti i giorni miei cortesi e chiari»; canz. 142, 19-22 «furato ha gli anni miei più dolci e gai; / lasso passata è omai / la stagion del diletto / e i *miei giorni felici*». Il concetto risente soprattutto di un'eredità classica, ma non si esclude pure una possibile mediazione petrarchesca (*Rvf* 328, 1 «L'ultimo, lasso, de' miei *giorni allegri*») o bembiana (Bembo *Rime* 26, 6 «far pote i *giorni* miei lieti e *felici*»). ■ FESTEGGIANDO: coerente con la tradizione dei canti carnascialeschi a cui il sonetto deve essere avvicinato.
12-14. ■ PRESTA…PENTITO: si noti l'allitterazione della bilabiale «Presta e Più…» e «Perché Pentito…». ■ PRESTA: 'rapida'; il motivo della fugacità del tempo è centrale nelle *Rime* di Molin. ■ NON TORNI: l'amara consapevolezza dell'irrepetibilità della vita umana è al centro anche della canz. 142, 32-33 «O perché almen *non torni*, e non rinasci, / se d'aura sol ne pasci». ■ TARDANDO: da ricondurre a *tardi* (v. 7). ■ GODERTI: già *gusta* (v. 5). ■ PENTITO: in simile contesto cfr. *Rvf* 364, 9

«pentito et tristo de' miei sì spesi anni»; si noti l'allitterazione della bilabiale già al v. 12 «Presta e Più…». ■ AL FIN: 'alla fine', quindi durante gli ultimi anni di vita. ■ SCORNI: 'scornare', in senso figurato, si riferisce a una persona che non è riuscita nel proprio intento e ne ha ricavato solo umiliazioni (cfr. *GDLI* XVIII, p. 229). L'uso in Molin, in altri contesti, è attestato anche in canz. 87, 62; son. 136, 5 e canz. 154, 108. A fronte di una identica sequenza rimica, è forse valida una memoria di *Rvf* 62, 8 «il mio duro adversario *se ne scorni* (giorni: adorni: torni)».

207. [c. 99*v*]

Nel sonetto il poeta esorta un imprecisato «signor», probabilmente Carlo V, ad intraprendere una nuova crociata contro gli Ottomani, così da conseguire una propria gloria eterna ed assicurare la pace alla comunità cristiana; per alcune riflessioni intorno all'identificazione cfr. cap. V. 3. 4 *Il culto veneziano per Carlo V: Molin e dintorni*, p. 208. Nel componimento si avverte un'atmosfera aggressiva e battagliera, a cui concorrono i molti bellicismi: *minaccia e preme* (v. 2), *paventi e treme* (v. 6), *col ferro in giostra* (v. 8), *invitta spada* (v. 9), *punse* (v. 12), *impresa* (v. 14). L'appello per una nuova crociata, che unisca l'intera comunità dei fedeli contro un nemico comune, costituisce uno dei *topoi* più ricorrenti della poesia di argomento politico nel panorama italiano cinquecentesco. Il motivo è affrontato da Molin anche nel son. 211 e, soprattutto, nella canz. 154.
Il sonetto è, verosimilmente, databile alla fine degli anni Trenta del Cinquecento.

Deh mirate, signor, la gente nostra,
che 'l tiranno infedel minaccia e preme,
né conforto ha maggior di quella speme,
ch'affida lei ne la virtute vostra, 4

la qual, se col consiglio opre dimostra
onde già par ch'ei ne paventi e treme,
che fia quando la man, ch'onora e teme
ciascun, seco verrà col ferro in giostra? 8

Or riprendete, omai, l'invitta spada
con l'insegna di Dio, ch'a ciò vi chiama
e v'apre al nostro ben sì larga strada, 11

che, se vi punse mai pensiero o brama
di gloria al mondo, or converrà che vada
per tanta impresa al ciel la vostra fama! 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (– *eme*) e D (– *ama*) sono in consonanza; C (–*ada*) e D in assonanza; ricca la rima "preme": "treme" (2, 6); equivoca la rima "treme": "teme" (6, 7).

1-4. ■ MIRATE: per la medesima preghiera in attacco cfr. son. 183, 1 «*Mira Signor*, questa angeletta pura» e canz. 143, 159 «Ma tu, *Signor* del ciel, *mira* l'occolto». ■ GENTE NOSTRA: la comunità cristiana; per il medesimo sintagma cfr. *Rvf* 334, 13-14 «venga per me con quella *gente nostra* / vera amica di Cristo e d'Onestate». Con la stessa accezione cfr. anche Molin canz. 143, 127-128 «poi trascorsa l'Europa, ove devota / *gente* a Dio serve e vota». Non si può escludere, però, nemmeno il significato di 'comunità veneziana'. ■ TIRANNO INFEDEL: gli Ottomani, detti *infedel* in quanto nemici di Cristo. Simile qualificazione si attesta anche nel son. 145, 9 «Vincerà Carlo il reo popolo *infido*»; son. 148, 1 «Mentre il gran Carlo a l'empie genti *infide*»; canz. 152, 28 «move verso Ungheria la turba *infida*». Per la tirannia del popolo turco si ricordino anche alcuni loci di B. Tasso *Amori* II 12, 14 «Già 'l superbo *Tiranno* d'Oriente»

e 28 «che porta ne le man l'*empio Tiranno*» e *Amori* II 76, 81 «Vedete d'Oriente il *gran Tiranno*». ■ MINACCIA: sempre in relazione alle pressioni ottomane sul confine cfr. Molin canz. 152, 174 «che grave è quel, che ti *minaccia* intorno» e canz. 154, 4 «Marte *minaccia*, e vol pugne e contese». ■ PREME: 'opprime'; per l'uso cfr. son. 20, 12 «certo è ben grave il duol, che 'l rode e *preme*».
5-8. ■ LA QUAL: riferito a «virtute vostra» (v. 4). ■ OPRE DIMOSTRA: 'manifesta un'azione pratica'. ■ EI: il «Tiranno» ottomano del v. 2. ■ PAVENTI E TREME: per simile dittologia cfr. Molin son. 181, 2 «…temo e *pavento*»; per il medesimo sintagma cfr. *Rvf* 73, 11 «…ond'io *pavento et tremo* (: temo)» e Della Casa *Rime* 32, 10 «e da quelle armi, ch'io *pavento e tremo*». ■ LA MAN: che brandisce la spada. ■ FERRO: metonimia per le armi militari. ■ GIOSTRA: 'lotta, combattimento'; per l'espressione «venire in giostra» cfr. Venier *Rime* 162, 7 «…col dir *va* pari in *giostra* (: mostra: nostra)».
9-11. ■ INSEGNA DI DIO: cfr. canz. 152, 100 «il vero onor de la *christiana insegna*». ■ NOSTRO BEN: la salvezza cristiana.
12-14. ■ SE VI PUNSE…GLORIA AL MONDO: se mai il destinatario avesse ambizioni di gloria, Molin suggerisce di cogliere l'opportunità della crociata anti-ottomana. Per il sintagma «gloria al mondo» cfr. Molin canz. 154, 72 «S'erga di *gloria al mondo* eterna e chiara». ■ TANTA IMPRESA: la crociata contro gli infedeli.

208. [c. 100*r*]

Il sonetto si rivolge ad un imprecisato «signor» affinché non declini l'offerta di una carica ecclesiastica (vv. 1-2). Un diniego, in caso contrario, rappresenterebbe un torto alla propria intelligenza, a Roma (intesa come centro politico-spirituale) e a tutti coloro che ne hanno sostenuto la candidatura. La natura spirituale dell'incarico è avvallata – oltre che dai riferimenti romani – anche dall'insistenza sulla funzione moraleggiante del candidato: definire regole, dare sostegno ai buoni e frenare i peccatori. In aggiunta, come rimarcato nelle terzine, se il mondo non avesse difetti, non sarebbe necessario l'intervento del destinatario, ma essendo invece corrotto non c'è ragione di rifiutare un titolo che possa contrastare il divagare dei vizi. Di qualche interesse è la struttura di ragionamento delle terzine in quanto all'ipotetica dell'eventualità (vv. 9-11) segue un'ipotetica della realtà (vv. 12-14). La contrapposizione tra le due strutture sintattiche assume il significato di una giustapposizione tra una realtà *ideale*, ma solo eventuale, e una realtà problematica e corrotta, ma *reale*. La complessità strutturale del ragionamento – si noti che il componimento si conclude pure con un'interrogativa sospesa che pare non ammettere rifiuti – è data anche dalla presenza di anastrofi, iperbati pronunciati (vv. 5-6) e inarcature (vv. 7-8).
Il sonetto è forse databile al 1538 circa; ma per le ragioni dell'ipotesi e alcune congetture intorno all'ignoto destinatario cfr. cap. V. 6. 7 *La rete politico – religiosa*, pp. 307-308.

Non vi mova, signor, vano pensiero
di rifutar quest'onorato pegno,
ché gran torto fareste al vostro ingegno,
a Roma, a chi vi dà pregio sì altero, 4

perch'ogni uom saggio e di giudizio intero
schernir scettro non de' lodato e degno,
per dar con l'opre altrui norma e sostegno
a' buoni, e i rei frenar sotto il suo impero. 8

Se non avesse il mondo in sé difetto,
biasmo non fora non curar gli onori,
non essend'uopo in lui di verga o freno. 11

Ma, s'ei di vizii e d'ignoranza è pieno,
perché sprezzar i suoi seggi maggiori
e nol far a poter vostro perfetto? 14

Sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE EDC; A (*–ero*), B (*–egno*), C (*–etto*) ed E (*–eno*) sono in assonanza; A e D (*–ori*) in consonanza; ricche le rime "altero": "intero" (4, 5) e "difetto": "perfetto" (9, 14).

1-4. ■ NON VI MOVA: 'non vi spinga, convinca'; si noti che la negazione ricorre anche ai vv. 6, 9, 10, 11 e 14 (dunque in ogni partizione del testo). ■ SIGNOR: l'identificazione dell'interlocutore, in mancanza di adeguati indizi interni, dovrà ritenersi dubbia. ■ VANO PENSIERO: si noti l'allitterazione della fricativa *-v*. ■ DI RIFUTAR: non si può escludere che nella memoria moliniana pssa essere presente il precedente dantesco rivolto a Celestino V, il papa del «gran rifiuto» (*Inf.* III, 60). ■ ONORATO: poi *onori* (v. 10). ■ PEGNO: riconoscimento. ■ PREGIO SÌ ALTERO: uguale in Molin son. 158, 9 «Questo fu 'l tuo tesoro e *pregio altero*».
5-8. ■ SAGGIO: per uso simile cfr. son. 144. 12 «qual l'eterno *Signor* possente e *saggio*»; son. 158, 11 «ch'*uom* non fu più di te cortese e *saggio*»; son. 176, 12 «e a quel fin, dove *ogni uom saggio* aspira». ■ GIUDIZIO INTERO: con eguale significato cfr. son. 1, 8 «cosa, ch'offenda alcun *giuditio sano*». ■ SCHERNIR: 'disprezzare'. ■ I REI: 'i colpevoli, le anime dannate'; per la medesima opposizione è valido il prodromo *Rvf* 248, 6 «premia i *migliori* [= *buoni*], et lascia stare *i rei*». ■ FRENAR: poi *freno* (v. 11).
9-11. ■ FORA: 'sarebbe'; per uso simile cfr. son. 9, 7 «e dite, questi è mio, mio *biasmo fora*». ■ ONORI: qui nel significato di 'titoli onorifici, cariche'; già *onorato* (v. 2). ■ VERGA: il termine è impiegato, sempre con valenza spirituale, anche nel son. 182, 13 «e con la *verga* di tua grazia in mano»; per usi precedenti cfr. *Rvf* 53, 4 e 105, 42-45. ■ FRENO: già *frenar* (v. 8).
12-14. ■ MA: la congiuzione avversativa è particolarmente marcata. ■ EI: riferito al *mondo* (v. 9). ■ VIZII E D'IGNORANZA: si noti la vena moraleggiante del pensiero di Molin, che intende il mondo quale luogo di corruzione. ■ PIENO…PERFETTO: si noti l'insistenza sulla bilabiale *–p* e sulla sibilante *-s*: «Ma, S'ei di vizi e d'ignoranza è Pieno, / Perché SPrezzar i Suoi Seggi maggiori / e nol far a Poter vostro Perfetto?» (vv. 12-14). ■ SPREZZAR: già *rifutar* (v. 2) e *schernir* (v. 6).

209. [c. 100*r*]

Sonetto in lode di Tullia D'Aragona la quale, giunta a Venezia agli inizi degli anni Trenta, entrò in contatto con l'intera *koiné* veneziana familiare a Molin e divenne amante di Bernardo Tasso. Il componimento è costruito intorno al tradizionale *topos* dell'insufficienza poetica di fronte all'inarrivabile perfezione femminile.
Il sonetto è forse databile al 1547 circa, anno di allestimento delle *Rime in lode di Tullia*.

Venite, o Muse, e al mio basso ingegno
date lo stil per onorar costei,
scesa qua giù dal coro de li Dei,
per farne scorta al lor beato Regno. 4

Io, per me, non ardisco a sì gran segno
stender l'ali parlando e i versi miei,
degna sol del gran Tosco, e pur vorrei
lodarla sì ch'io non ne fossi indegno. 8

Ben fu quest'alma al suo Fattor diletta
ché la vestì con sì suprema cura

che non ha parte in lei se non perfetta. 11

Rendasi al destin grazie e a natura,
ch'avendo Tullia a tanto ben eletta,
a noi dier di vederla alta ventura! 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (– *egno*), B (– *ei*), C (– *etta*) condividono la tonica in –*e*; ricche le rime "diletta": "eletta" (9, 13) e "natura": "ventura" (12, 14).

1-4. ■ VENITE, O MUSE: tradizionale appello alle muse. ■ MIO BASSO INGEGNO: per il medesimo sintagma in clausola cfr. *TP*, 66 «… non che 'l *mio basso ingegno*». ■ DATE LO STIL: preghiera simile a Bembo *Rime* 1, 5-7 «*Dive* [= Muse, v. 1], per cui s'apre Elicona e serra / […] / *date a lo stil*…»; Della Casa *Rime* 1, 12-14 «o, se cura di voi, *figlie di Giove* [= Muse, v. 1], / […] / *date al mio stil*…». ■ DATE: 'concedete'. ■ CORO: schiera divina. ■ BEATO REGNO: per l'espressione cfr. Bembo *Rime* 125, 10 «…e dal *beato regno*».
5-8. ■ PER ME: pleonastico, forse zeppa metrica. ■ ARDISCO: 'oso'; nella memoria di Molin potrebbe aver agito un'influenza di *VN* XVII, 4 «e li occhi *no* l'*ardiscon* di guardare». Ma in riferimento alla scrittura poetica adrà segnalato pure *TM* I, 143-4 «ch'a pena oso pensarne, non ch'io sia / *ardito* di parlarne *in versi* o 'n rima». ■ SEGNO: 'impresa'. ■ STENDER L'ALI: 'dare inizio'. ■ VERSI: le proprie rime per Tullia; per il sintagma in punta di verso cfr. Stampa *Rime* 259, 9 «Anzi, perché non pur *i versi miei*». ■ GRAN TOSCO: Tullia sarebbe degna solo delle rime di Petrarca. ■ E PUR…INDEGNO: il poeta ammette una propria inadeguatezza e insufficienza nel lodare adeguatamente la donna, *topos* assai frequente nella rimeria amorosa ed encomiastica cinquecentesca.
9-11. ■ QUEST'ALMA: di Tullia. ■ DILETTA: 'gradita'; cfr. Della Casa *Rime* 37, 7 «era *alma a Dio diletta*…». ■ VESTÌ: il concetto è molto simile a Bembo *Rime* 160, 4 «*a vestir alma sì dal ciel gradita*».
12-14. ■ TULLIA: Tullia D' Aragona. ■ VENTURA: 'occasione'; per il sintagma in clausola cfr. Bembo *Rime* 19, 8 «…a cui giunse *alta ventura* (: cura)». Si noti l'allitterazione della -*v*.

210. [c. 100*v*]

Sonetto in lode, molto probabilmente, sempre di Tullia d'Aragona, cortigiana nata a Roma nel 1510 e trasferitasi a Venezia intorno al 1533-1534. Mentre il son. 209 propone un plauso tradizionale, il son. 210 coglie lo spunto dell'encomio per innescare un omaggio nei confronti di Venezia, vera protagonista del testo. Per Molin la città – dove il poeta si augura che la donna scelga di soggiornare il più a lungo possibile – non è solo l'unico luogo capace di apprezzare veramente le doti della dama, ma è eccezionale soprattutto per la straordinaria libertà che la contraddistingue e che è al contempo garanzia di una vita piacevole (per il mito della libertà di Venezia cfr. cap. V. 3. 5 *Il mito di Venezia*, pp. 211-220). Si noti come l'enfatizzazione su «Venezia» (v. 10) venga conferita anche dal pronunciato *enjambement* dei vv. 9-10, in rilievo anche grazie ad una costellazione fonica della fricativa -*v*, che innerva l'intero sonetto.
Nel caso si ritenga valida l'identificazione della destinataria, il sonetto deve essere ascritto al periodo compreso tra il 1534 e il 1537, anno di partenza di Tullia per Ferrara.

O sola fra le donne al mondo rade,
meravigliosa e di cotanta spene,
che quanta gloria il secol prisco ottiene
spera vincer per voi la nostra etade, 4

poi che 'l ciel d'onorar queste contrade
di voi consente e del maggior suo bene,
fermate il piè ché 'l mar nostro e l'arene
v'auguran donna de la lor cittade. 8

Né fia di Roma a voi men chiaro nido
Venezia, forse oltra che ’l nome vostro
degna ancor la farà di più bel grido. 11

Qui più ch’altrove e intorno ogni suo lido
sparge il ciel seme ond’have il terren nostro
libertà cara e viver dolce e fido. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC CDC; inclusiva la rima “rade”: “etade” (1, 4); ricca la rima “etade”: “cittade” (4, 8).

1-4. ■ O…: per l’uso del vocativo in apertura di testo cfr. Molin *Rime* 48, 51, 70, 138, 166, 193, 206, 228 e il madr. 123. ■ DI COTANTA SPENE: per il sintagma cfr. *Rvf* 268, 32 «questo m’avanza *di cotanta spene*». ■ SECOL PRISCO: forse in riferimento al Trecento e all’eccezionalità di Laura, immortalata da Petrarca. Per il solo sintagma cfr. B. Tasso *Amori* II 60, 6 «di che fu il *secol prisco* e ’l mondo adorno». ■ PER VOI: ‘grazie alla vostra presenza’. ■ LA NOSTRA ETADE: il presente, in opposizione a «il secol prisco» (v. 3).
5-8. ■ ’L CIEL: anche al v. 13. ■ QUESTE CONTRADE: la città di Venezia. ■ FERMATE IL PIÈ: ‘rimanete a Venezia’; per l’espressione cfr. son. 132, 9 «*fermarò ’l piè* fra questi amici orrori» e son. 136, 9 «Qui pur vorrei col cor *fermar le piante*». ■ MAR NOSTRO: il mare Adriatico, su cui domina Venezia; con questa valenza semantica, in Molin, anche nella canz. 89, 41 e nella canz. 154, 3. ■ ARENE: la laguna di Venezia, complementaria al *mar* del v. 7. In riferimento sempre a Venezia si ricordi la canz. 89, 1 «Sovra l’altere e fortunate *arene*». ■ AUGURAN: Venezia spera che la donna rimanga in città. ■ CITTADE: Venezia.
9-11. ■ ROMA: la città natale di Tullia d’Aragona. ■ NIDO: appellativo affettuoso riferito alla propria patria e frequente nella letteratura in lode di Venezia. A titolo esemplificativo: Bembo *Rime* 130, 14 «…dal mio bel *nido* amore» e Stampa *Rime* 161, 1 «Verso il bel *nido*…». ■ VENEZIA: anticipata da *cittade* (v. 8). ■ NOME VOSTRO: in contesto simile cfr. son. 235, 5-6 «Ecco *Venezia* [= v. 10] poi che s’innamora / del *nome vostro*…»; per il sintagma cfr. Bembo *Rime* 50, 4 «…onde s’eterni il *nome vostro* (: nostro)» e *Stanze* 44, 3. ■ BEL GRIDO: anche nel capit. 129, 48 «disegnò fama aver con sì *bel grido* (: lido)».
12-14. ■ QUI…FIDO: non sfugga l’effetto di enfasi relativo alla grandezza veneziana restituito dal rallentamento prosodico della terzina. ■ LIDO: genericamente ‘luogo’. ■ SEME: in contesto simile cfr. Molin canz. 152, 188 «Che quella *libertà* [= v. 14] servasti invitta, / onde il tuo *seme* mai non fu turbato». ■ VIVER DOLCE E FIDO: per una simile aggettivazione riferita a Venezia si ricordi Pietro Massolo *Rime* son. 300, 1-2 e 12-14 «Alma città, che sola *vivi* in pace, / e *in pace viver* fai chi a te si dona // […] // In te la bella Astrea vive contenta, / et viver fa contento, e in securtate / chiunque a te si dona, e a te consenta».

211. [c. 100*v*]

Il sonetto esorta il proprio destinatario, forse Vincenzo Cappello, a farsi onore nell’imminente conflitto marittimo verosimilmente contro i Turchi. La gloria che ne conseguirà sarà ragione di orgoglio per Venezia e motivo di gioia per l’intera cristianità. Per la proposta di identificazione cfr. cap. V. 3. 4 *Il culto veneziano per Carlo V: Molin e dintorni*, pp. 208-209. In riferimento alla minaccia musulmana, e in dialogo con un «prudente nocchier» sono anche due sonetti di Girolamo Fenarolo: *A questo horrendo, e minaccioso, e fero* e *Questa è pur la tua Nave, e pur son queste* (FENAROLO *Rime*, c. 28*r*).
Il sonetto è databile probabilmente alla fine degli anni Trenta del Cinquecento.

Non de' temer del ciel nembo o procella
chi con saggio nocchier dal porto move,
se per accorte e generose prove
sì vince il corso di maligna stella. 4

Quinci, con fama ancor più che mai bella,
spera che gli onor suoi primi rinove
Adria, ch'intento ad opre altere e nove
per degno Imperator di sé v'appella. 8

Prendete, adunque, l'onorata insegna
e dal favore, onde ciascun v'addita,
per vero padre de la patria nostra, 11

mirate augurio de la gloria vostra:
ecco, il mar queto a navigar v'invita,
perch'ogni grazia a voi più larga vegna! 14

Sonetto su 5 rime di schema ABBA ABBA CDE EDC; A (*–ella*) e C (*–egna*) sono in assonanza; B (*–ove*) ed E (*–ostra*) condividono la tonica in *–o*; inclusiva la rima "rinove": "nove" (6, 7); equivoca la rima "move": "nove" (2, 7).

1-4. ■ NEMBO: per l'uso in Molin in eguale contesto cfr. son. 148, 9 «*nembo* prepara in *ciel* d'atra tempesta». ■ PROCELLA: 'violenta burrasca'; per l'uso in Molin cfr. son. 231, 8 «raggio, che 'l salvi da mortal *procella*». Il termine trova riscontro nei *Fragmenta* (*Rvf* 206, 26 e 366, 64), ma si segnala soprattutto la vicinanza con Della Casa *Rime* 41 per la analoga catena rimica "procella": "stella": "appella" (vv. 1, 5, 8). ■ SAGGIO NOCCHIER: forse Vincenzo Cappello; canz. 152, 167-168 «Quando in aspetto il *ciel* [= v. 1] si rappresenta / torbido e fosco, allor *nocchier accorto* [= v. 3]». Molto simile l'uso in B. Tasso *Amori* III 5, 1-6 «Poi che col lume di benigna stella, / Molza, fatto *nocchier saggio* et accorto, / già sete per camin securo e corto / uscito d'amorosa atra *procella* [= v. 1], // questa mia stanca e fragil navicella / scorga il vostro saver al fido *porto* [= v. 3]». ■ DAL PORTO: coerente con la natura marittima di Venezia. ■ MOVE: 'parte'. ■ PER…PROVE: 'dimostrazioni'. ■ MALIGNA STELLA: 'sorte sfavorevole'; per uguale espressione cfr. *Rvf* 128, 52 «…*stelle maligne*»; B. Tasso *Amori* III 27, 6 «…*maligna stella* (: procella)»; III 50, 12 «e se l'orgoglio di *maligna stella*».
5-8. ■ FAMA: il prestigio della città di Venezia, in apostrofe al v. 7. ■ PRIMI ONORI: le glorie passate. ■ OPRE: cfr. son. 207, 5 «…se col consiglio *opre* dimostra». ■ ADRIA: Venezia. ■ ALTERE E NOVE: per il sintagma cfr. *Rvf* 192, 2 «…*altere et nove* (: move)» e 214, 2 «…in cose *altere et nove*». ■ IMPERATOR: probabilmente l'imperatore Carlo V. ■ V'APPELLA: nel son. 207 l'esortazione non proviene dal potere politico, ma da Dio: «con l'insegna di Dio, ch'a ciò vi chiama» (v. 10).
9-11. ■ PRENDETE…INSEGNA: eco di son. 207, 9 «Or *riprendete* omai l'invitta spada»; con pari struttura sintattica e scelta verbale. ■ ONORATA INSEGNA: le insegne della religione cristiana; con lo stesso significato cfr. canz. 152, 100 «il vero onor de la christiana *insegna*» e cfr. son. 207, 10 «con *l'insegna* di Dio…». ■ VERO PADRE: 'vero protettore', con significato metaforico. ■ PATRIA NOSTRA: con riferimento o all'intera cristianità o alla comunità veneziana; equivalente alla «gente nostra» del son. 207, 1.
12-14. ■ MIRATE: cfr. son. 207, 1 per l'uso dello stesso verbo in eguale contesto. Inoltre, si noti il parallelismo sintattico tra le terzine, il cui *incipit* corrisponde in entrambi i casi ad un imperativo esortativo in posizione isometrica. ■ MAR QUETO: per il sintagma cfr. Stampa *Rime* 30, 8 «…*queto il mar*…». ■ OGNI GRAZIA: 'ogni favore', ma è valido anche il significato di 'ogni onore'; per simile espressione cfr. 91, 16 «*Grazia* più *larga* in dono» e rimandi.

212. [c. 101*r*]

Sonetto in lode di una «donna gentile» non identificata. L'encomio è costruito intorno sia alla consueta dichiarazione di ineffabilità poetica sia alla sacralizzazione femminile, alla quale concorre un preciso repertorio lessicale: *santo* (v. 4), *riverirvi umile* (v. 9), *inchinar* (v. 10), *v'ergete al ciel* (v. 11), *Fattor* (v. 12). A ben guardare, la donna assume i connotati di una "donna angelo" di memoria vagamente stilnovista. La patina arcaizzante che innerva il sonetto pare conferita pure dall'accostamento di una serie di elementi significativi se considerati nel loro insieme, quali: la topica sequenza rimica "umile": "gentile"; il riferimento alla «Donna gentile» (v. 11); la convinzione che la donna partecipi della natura divina e sia descritta nell'atto di camminare, circondata da un gruppo di donne, di non pari eccezionalità. Si rimanda al commento esegetico per memorie arcaizzanti più puntuali.
Il sonetto non è databile.

Donna, ch'avete fra le donne il vanto
del fior d'ogni bellezza e d'onestate,
e con alte virtuti ancor cercate
sovra voi stessa aver pregio più santo, 4

come lodar potrò quel valor tanto
onde maggior di voi medesma andate,
s'a un raggio sol de la vostra beltate
restano vinte le mie rime e 'l canto? 8

Basti con l'alma riverirvi umile,
s'ella pur inchinar tanto vi puote,
quanto v'ergete al ciel, Donna gentile. 11

Voi, più ch'altra al Fattor vostro simile,
ricca d'eterna incomprensibil dote
confondete i pensier nonché il mio stile. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC CDC; A (– *anto*) e B (– *ate*) condividono la tonica in –*a*; B e D (– *ote*) sono in consonanza; ricche le rime "onestate": "beltate" (2, 7), "umile": "simile"; "gentile": "stile" (11, 14).

1-4. ■ DONNA…DONNE: in attacco di *incipit* anche nella ballata 103 e madr. 248, 1. L'accostamento tra *donna* e *donne* suggerisce un'eco di *VN*, 1-2 «Con l'altre *donne* mia vista gabbate / e non pensate, *donna*, onde si mova» e *VN*, 1-2 «*Donne* ch'avete intelletto d'amore, / i' vo' con voi de la mia *donna* dire»; *VN*, 5-7 «Vedeste voi nostra *donna* gentile /…/ Ditelmi, *donne*…»; *VN*, 1-2 «Vede perfettamente onne salute / chi la mia *donna* tra le *donne* vede». ■ DONNA, CH'AVETE: è possibile una memoria di *VN* XIX, 1 «*Donne ch'avete* intelletto d'amore». ■ FIOR D'OGNI BELLEZZA: per la topica associazione tra la bellezza della donna e quella di un fiore cfr. son. 64, canz. 84 e ball. 93 e rispettivi rimandi. ■ ONESTATE: tradizionalmente in combinazione alla «bellezza» (si pensi a *Rvf* 59, 13; 247, 4; e 312, 8). ■ ALTE VIRTUTI: sintagma in debito con Petrarca (*Rvf* 184, 2 e 270, 100).
5-8. ■ COME LODAR…: per il modulo interrogativo in coincidenza al *topos* dell'insufficienza poetica cfr. son. 133, 13 «chi fia mai che *lodar* ti possa a pieno?» e ball. 196, 3 «chi mai *lodar* ti può tanto che basti?». ■ ANDATE: l'immagine della donna in movimento suggerisce una memoria stilnovista. ■ BELTATE: già «ogni bellezza» (v. 2). ■ RIME E 'L CANTO: secondo consuetudine nella rimeria amorosa del tempo, la poesia è sconfitta dalla bellezza della donna.
9-11. ■ BASTI: sempre in rapporto all'insufficienza poetica, cfr. son. 201, 12 «*Basti cantar…*». ■ RIVERIRVI: per l'immagine cfr. son. 229, 6-7 «…cui 'l *ciel* destina / grazie, che 'l mondo a *riverirvi inchina*». ■ UMILE: per la medesima immagine, in contesto identico, cfr. son. 201, 1 «Ecco, ch'*umile* al

vostro *sacro* tempio». ■ INCHINAR: quasi uguale nel son. 201, 2 «*m'inchino*, *ergendo* a voi l'anima e i sensi». Per la vicinanza di termini cfr. Stampa *Rime* 254, 5 «io *quanto posso umile a inchinar* vegno». ■ ERGETE AL CIEL: si noti il pronunciato contrasto direzionale tra il poeta che si abbassa e la donna che si erge. Per una immagine simile in Molin cfr. son. 34, 2 «risplende *e s'erge* gloriosa *al cielo*». ■ DONNA GENTILE: sintagma tradizionale alla lirica amorosa e attestato in altre due occasioni in Molin (canz. 86, 56 «veder *donna gentile* [: umile]» e capit. 129, 70 «ma se *donna gentil*…»).
12-14. ■ INCOMPRENSIBIL: l'aggettivo è coerente con la dichiarata incapacità del poeta di descrivere adeguatamente l'eccezionalità della donna. ■ CONFONDETE I PENSIER…STILE: la denuncia dei propri limiti è già presente al v. 8.

213. [c. 101*r*]

Il sonetto inaugura un trittico in lode di Guidobaldo Della Rovere (Urbino 1514 – Pesaro 1547) o Francesco Maria II Della Rovere (Pesaro 1549 – Urbania 1631), ai quali si allude per il tramite del riferimento arboreo della quercia, simbolo araldico della casata Della Rovere. Nella tradizione latina, la quercia è anche l'albero sacro a Giove (OVIDIO *Met.* VII 622-623), ragion per cui è proprio al padre degli dei che Molin fa appello – come poi nel son. 214, 7-8 – affinché difenda il proprio protetto e il proprio operato. La tripletta di testi è dominata da un indiscusso protagonismo "botanico", restituito nel son. 213 da un'accorta scelta lessicale e sintagmatica: *l'erbe, i frutti, e i fiori* (v. 3), *nocivi armenti* (v. 4), *cresca l'arbor, ch'io pianto* (v. 7), *rami* (v. 8), *prime fronde* (v. 12), *verde scorza* (v. 14). L'intero sonetto è costruito attorno alla centralità della quercia, incorniciata in un paesaggio perfettamente rispondente ai dettami di un *locus amoenus*, dove il poeta si immagina riposare e scrivere componimenti. In contrasto con l'apparente linearità del soggetto, il componimento presenta molteplici strategie di tortuosità stilistica, complici i ripetuti iperbati e inarcature, così come le pronunciate allitterazioni e catene foniche.
Il sonetto non è databile.

BIBLIOGRAFIA: GREGGIO 1894, II, p. 809 (la quale suggerisce di identificare il *Padre famoso* del v. 1 in Priapo).

Padre famoso, a cui l'antiche genti
porser già mille voti e mille onori,
perché guardassi l'erbe, i frutti e i fiori
da man rapace e da nocivi armenti, 4

per la tua deitate ora consenti
ch'al ciel turbato, a i dì lunghi, a i minori,
cresca l'arbor ch'io pianto, e n'escan fori
rami sovra quest'onde alte e lucenti, 8

sì ch'allor, quando il sol più scalda e sforza,
star possa a l'ombra e, mormorando l'onde,
legga o scriva e talor mi bagni o dorma; 11

sì n'avrai, tu, de le sue prime fronde
vaga corona, e la tua viva forma
vedrai scolpita in questa verde scorza. 14

Sonetto su 5 rime, prevalentemente consonantiche, a schema ABBA ABBA CDE DEC; A (*–enti*) e D (*–onde*) sono in parziale consonanza; similmente B (*–ori*), C (*–orza*) ed E (*–orma*); B, C, D ed E condividono la tonica in *–o*; C ed

E sono in assonanza; ricca la rima "onori": "minori" (2, 6); equivoche le rime "fiori": "fori" (3, 7) e "sforza": "scorza" (9, 14); inclusiva la rima "onde": "fronde" (10, 12).

1-4. ■ PADRE…ARMENTI: la quartina è dominata dalla disseminazione fonica della vibrante *-r*: «PadRe famoso, a cui l'antiche genti / poRseR già mille voti e mille onoRi, / perché guaRdassi l'eRbe, i fRutti e i fioRi, / da man RaRace e da nocivi aRmenti». ■ PADRE: Giove, padre degli Dei; per la presenza di Giove nelle *Rime* di Molin cfr. son. 4, 2 «d'augel di *Giove*…» e rimandi; in *incipit* di componimento anche nei sonetti 170, 1 e 185, 1 «*Padre del Ciel,* se pur da te sbandita». Sullo sfondo è valida forse una memoria di Bembo *Rime* 142, 102 «…il *padre antico* [= *antiche genti*, v. 1]». ■ ANTICHE GENTI: gli antichi; simile nel son. 204, 2 «gli *antichi* illustri…». ■ MILLE…MILLE: l'espressione iperbolica si attesta in Molin nel son. 21, 3 «che folgorando intorno *a mille a mille*» e nella canz. 178, 34-5 «Solo una piaga fe' *mille* ferite / ch'ella *mill'*alme avea». L'uso è ampiamente attestato in Petrarca (*Rvf* 2, 2; 109, 2; 131, 2; 164, 13; 172, 12; 177, 1). ■ VOTI: 'preghiere'. ■ ONORI: 'atti d'omaggio'. ■ GUARDASSI: 'vigilassi'. ■ ERBE…FIORI: la sequenza è tradizionale e figura identica in *Rvf* 337, 3 «*frutti, fiori, herbe*…». ■ RAPACE: 'ladra'. ■ NOCIVI ARMENTI: le mandrie sono dette 'nocive' in quanto danneggiano il prato del v. 3.
5-8. ■ DEITATE: dantismo da *Inf.* XI, 46 «Puossi far forza nella *deitade*». ■ CIEL TURBATO: quindi 'in tempesta'; per immagine simile in Molin cfr. son. 139, 3 «che 'l *ciel* che fu per me sempre *turbato*» e rimandi. ■ ARBOR: molto probabilmente una quercia (ma è innegabile l'ambiguità con l'alloro). ■ GIORNI LUNGHI…MINORI: 'con l'estate e con l'inverno'; per una preghiera simile riferita alla pianta d'alloro cfr. Bembo *Rime* 26, 9-11 «*Pianta* gentil, ne le cui sacre *fronde* / … / te non offenda mai caldo né gelo». ■ ONDE: poi «mormorando l'*onde*» (v. 10).
9-11. ■ SFORZA: nelle giornate estive. Non sfugga la disseminazione fonica della sibilante «Sì ch'allor quando il Sol più Scalda e Sforza / Star poSSa a l'ombra…». ■ OMBRA: componente distintiva del paesaggio bucolico di tradizione letteraria. ■ MORMORANDO L'ONDE: l'impiego del verbo 'mormorare' in riferimento allo scorrere dell'acqua vanta un folto intarsio di prodromi letterari: *Par.* XX, 19 «udir mi parve un *mormorar* di fiume»; *Rvf* 219, 3 «e 'l *mormorar* de' liquidi cristalli»; 237, 27 «sfogando vo col *mormorar* de *l'onde*»; 279, 3 «o roco *mormorar* di lucide *onde*»; Della Casa *Rime* 46, 4 «o *mormorar* fra l'*erbe* [= v. 3] *onda* corrente»; Stampa *Rime* 286, 4 «il mormorar d'un bel cristal corrente»; B. Tasso *Amori* II 103, 1 «Odi quel *rio* che *mormorando* piagne»; IV 15, 8 «che 'l mar di Creta *mormorando inonda*». ■ LEGGA…DORMA: di qualche interesse è il verso, marcatamente franto in quattro segmenti verbali.
12-14. ■ Marcata l'allitterazione della fricativa: «Vaga corona e la tua ViVa forma / Vedrai scolpita in questa Verde scorza». ■ VERDE: il colore per eccellenza dell'alloro, ad indicarne il carattere perenne. ■ SCORZA: 'corteccia'; in ambito botanico da parte di Molin anche nel son. 79, 10-11 «Vite, se giovanetta anco s'apprende / ad olmo amata di più ferma *scorza* (: sforza)». È utile ricordare il precedente di Bembo *Rime* 44, 11 «questa ancor *verde* e già lacera *scorza*»; 95, 1 «Mentre di me la *verde* abile *scorza* (: sforza)».

214. [c. 101*v*]

Il componimento, secondo di un trittico, sviluppa i temi introdotti nel sonetto precedente al quale, nonostante lo schema metrico e rimico differiscano, è connesso da una pluralità di spie lessicali e formali, tra le quali: «*vaga* corona» (son. 213, 13) – «*vaghezza*» (son. 214, 1); «arbor» (son. 213, 7 e son. 214, 5); «*mille* voti e *mille* onori» (son. 213, 2) – «*mille* piagge» (son. 214, 11); «cresca» (son. 213, 7 e son. 214, 12); «viva forma» (son. 213, 13) – «forma viva» (son. 214, 12). Inoltre, è comune l'insistenza su un lessico vegetale: *arbor non si secchi o guasti* (v. 5), *orti* (v. 7), *piaggie e boschi* (v. 11). Da un punto di vista retorico, il ripetuto ricorso a figure etimologiche: «*mira*, ch'altro sì bel non *mirasti*» (v. 4); «*serbala*… / giamai *serbasti*» (vv. 7-8); «Sì *crescend'*ella in lei *crescer* vedrai /…/ così ancor *cresca*…» (vv. 9-12).
Il sonetto non è databile.

Se per vaghezza mai la testa alzasti
e di specchiarti in te nacque desio,
or dritto t'ergi e 'l tuo essempio natio

mira, ch’altro sì bel mai non mirasti. 4

E, perché l’arbor non si secchi o guasti,
dov’io ’l segnai, d’ogni accidente rio
serbala tu, de gli orti altero Iddio,
s’altra col tuo favor giamai serbasti! 8

Sì crescend’ella, in lei crescer vedrai
la tua sembianza, onde da questa riva
noto per mille piaggie e boschi andrai. 11

Così ancor cresca la tua forma viva
ch’egual le fia, ne d’appressarti mai
ninfa per tema si dimostri schiva! 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; ricca la rima “vedrai”: “andrai”.

1-4. ■ LA TESTA ALZASTI: cfr. *Rvf* 73, 47 «stanco nocchier di notte *alza la testa*». ■ SPECCHIARTI IN TE: probabile allusione al mito di Narciso, coerente con il protagonismo botanico del trittico. ■ DRITTO T’ERGI: uguale espressione si riscontra in Venier *Rime* 268, 49 «*dritto s’erga* in sé stesso». ■ ’L TUO ESSEMPIO NATIO: il poeta si riferisce al padre del destinatario ossia Francesco Maria I della Rovere (Senigallia, 1490 – Pesaro, 1538), condottiero militare e duca di Urbino. Governatore generale delle armi dei Veneziani, nel 1523-1524 fu mandato dalla Serenissima in aiuto agl’imperiali in Lombardia e, in seguito, fu nominato capitano generale della milizia veneta, ragion per cui Molin esorata il figlio a ripercorrere i passi paterni. Vale la pena ricordare che Francesco Maria I della Rovere, tra il 1536 e il 1538, fu dipinto da Tiziano (*Ritratto di Francesco Maria Della Rovere,* Uffizi – Firenze) e fu protettore di Pietro Aretino.
5-8. ■ ARBOR: la quercia. ■ DOV’IO ’L SEGNAI: da ricondurre a son. 213, 13-14 «vaga corona e la tua viva forma / vedrai scolpita in questa verde scorza». ■ ACCIDENTE RIO: il passo ricorda Molin son. 132, 6 «ne gli *accidenti* di sua *rea ventura*». ■ SERBALA: al femminile perché sotteso ‘pianta’ o ‘quercia’. ■ S’ALTRA…SERBASTI: corrispondente alla prima quartina del son. 213.
9-11. ■ ELLA: la quercia e quindi Guidobaldo II. ■ TUA SEMBIANZA: in quanto il figlio si rispecchia nel padre. ■ DA QUESTA RIVA: forse Venezia. ■ PIAGGIE: è frequente l’accostamento a *rive* (Molin son. 133, 4 «quant’uom mai *vide* in altra *piaggia o riva*»; son. 182, 3 «e vo’ dietro al desio *di piaggia in piaggia*»). Il sintagma «mille piagge» guarda a *Rvf* 177, 1.
12-14. ■ FORMA: da ricondurre alla *sembianza* del v. 10. ■ APPRESSARTI: riferito all’*arbor* (v. 5). ■ PER TEMA: ‘per timore’; forse memoria di *Inf.* IV, 21.

215. [c. 101*v*]

Il sonetto conclusivo del trittico è nuovamente dominato dal protagonismo della quercia, menzionata esplicitamente al v. 13. Il testo è connesso ai due precedenti attraverso mirati recuperi lessicali: *arbor, ch’io pianto* (son. 213, 7) e *pianta* (son. 215, 1); *rami* (son. 213, 8 e 215, 2). Con il son. 213, il componimento condivide anche la rima *-ori* (: onori) e l’espicito riferimento a Giove.
Il sonetto non è databile.

Sorgi, ben nata aventurosa pianta,
e spargi i rami e le tue frondi nove
poiché t’arride il Ciel, Marte in te piove
tante sue grazie, e Febo anco ti canta! 4

E, se nebbia talor trista t'ammanta,
tosto la sgombri e via disperda Giove,
tal che fiorisca in te con chiare prove
l'alto valor di tua radice santa. 8

O fortunato seme, onde traesti
tanta virtù ch'incontro a i gran furori
del ciel riparo altrui sicuro presti! 11

Adria, membrando i tuoi larghi favori,
felice quercia omai par che si desti,
per farti degna de' suoi primi onori! 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*–ove*) e D (*–ori*) condividono la tonica in *–o*.

1-4. ■ BEN NATA: per l'espressione cfr. canz. 84, 5 e son. 157, 2. ■ AVENTUROSA: 'fortunata'; un'uguale accezione semantica si attesta anche nel son. 204, 9. ■ PIANTA: la *quercia* del v. 13. ■ FRONDI: con pl. in *-i* anche nel son. 69, 11 «mover le *frondi* o suon alcun de l'acque». ■ MARTE: il riferimento si spiega probabilmente in relazione agli incarichi militari conseguiti da Guidolbaldo II. ■ PIOVE: 'infonde'; per l'espressione 'piovere grazie' cfr. Molin son. 137, 3 «qui d'ognitorno il *ciel* tal *grazia piove* (: nove: Giove)», son. 149, 11 «maggior *grazie* ad ognor li presta e *piove* (: nove: Giove)» e son. 216, 2 «e tante *grazie* il *ciel* dispensa e *piove* (: nove)». ■ GRAZIE: qualità militari. ■ TI CANTA: il poeta si riferisce ai numerosi componimenti poetici in lode dei Della Rovere.
5-8. ■ NEBBIA: è valido sia il significato metaforico di 'inquietudine' sia di 'malattia' (come nel caso del son. 218, 5). ■ AMMANTA: 'avvolge'; il dantismo (*Par.* VIII, 138; XX, 13; XXI, 66), senza mediazioni petrarchesche, si attesta anche in Molin capit. 130, 19. ■ SGOMBRI: riferito alla nebbia anche in Bembo *Rime* 90, 14 «quasi *nebbia* sparì che 'l vento *sgombre*». ■ GIOVE: il «Padre famoso» del son. 213, 1. ■ CHIARE PROVE: dimostrazioni del suo valore; per il solo sintagma cfr. son. 147, 2 «onde ne mostra il ciel sì *chiare prove* (: piove)». ■ ALTO VALOR: cfr. canz. 95, 61 e rimandi.
9-11. ■ FURORI DEL CIELO: ad indicare metaforicamente i pericoli e le minacce di Venezia. ■ RIPARO: allusione al ruolo di protezione militare a vantaggio della Serenissima esercitato da Fransesco Maria I della Rovere.
12-14. ■ ADRIA: con valore di vocativo. ■ TUOI LARGHI FAVORI: le imprese compiute da Francesco Maria I della Rovere a vantaggio di Venezia. ■ FELICE: perché beneficiata dai favori di Dio, di Marte e di Apollo. ■ QUERCIA: il dedicatario del trittico, probabilmente da identificare in Guidobaldo II Della Rovere. ■ PER FARTI…PRIMI ONORI: per riportare Venezia al suo passato prestigio.

216. [c. 102*r*]

Il sonetto inaugura un ciclo di componimenti dedicati alla città di Roma, dove Molin soggiornò nel per alcuni mesi nel 1556. In particolare, il componimento 216 consiste in un sonetto in lode dell'*Urbs*, di fronte alla cui bellezza Molin ammette la propria insufficienza poetica. L'encomio non si fonda solo su ragioni artistiche, ma il plauso viene esteso anche all'indiscusso prestigio di cui Roma ha goduto in passato e che, per lo meno su un piano spirituale, continua a mantenere. Non sfugga l'alta concentrazione nelle quartine di dittologie sinonimiche, capaci di conferire un tono enfatico e solenne al componimento: «dispensa e piove» (v. 2), «meravigliose e sante» (v. 3), «altera e pellegrina» (v. 5), «sacra e divina» (v. 8).
Il sonetto è databile al 1556 circa.

BIBLIOGRAFIA: sull'intero ciclo di sonetti si è soffermato TADDEO 1974, pp. 94-95.

Gloriösa cittade, a cui destina
e tante grazie il ciel dispensa e piove,
che per meravigliose e sante prove
ti diè sempre d'ogni altra esser reïna, 4

tu, già del mondo altera e pellegrina
donna, t'ornasti d'ampie spoglie nove
ma, volto poi l'uman imperio altrove,
fu la tua potestà sacra e divina. 8

Quanto ciascun, ch'a vera gloria aspira,
lodar ti de' ben par che si comprenda
da l'eccellenze, o Roma, in te cosparte, 11

ma che 'l dirne d'altrui scarso si renda
s'avvede più chi 'l tuo valor più mira
e l'inchinarti solo è poca parte. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE DCE; A (*–ina*) e C (*–ira*) sono in assonanza; D (*–enda*) ed E (*–arte*) invertono l'ordine vocalico; equivoca la rima "piove": "prove" (2, 3); ricca la rima "prove": "altrove" (3, 7); inclusive le rime "comprenda": "renda" (10, 12) e "cosparte": "parte" (11, 14).

1-4. ■ GLORIOSA CITTADE: Roma, evocata in termini analoghi anche al v. 9 «ch'a vera *gloria* aspira»; e nel. son. 217, 3 «dove già *Roma gloriosa*…». Il carattere solenne e maestoso della città è ribadito in più *loci* testuali: «tante grazie il ciel dispensa e piove» (v. 2), «meravigliose e sante prove» (v. 3), «altera» (v. 5), «ampie spoglie nove» (v. 6), «imperio» (v. 7), «tua potestà sacra e divina» (v. 8), «eccellenzie» (v. 11), «'l tuo valor» (v. 13) e «inchinarti» (v. 14). ■ DESTINA: per la predestinazione del cielo nelle *Rime* di Molin cfr. anche son. 36, 1 e son. 229, 5-6. ■ PIOVE: in associazione a *grazia* anche nel son. 215*,* 3-4 e rimandi. ■ SANTE: coerente con il carattere spirituale di Roma. ■ REINA: l'appellativo, con fine encomiastico, è usuale nella lirica cinquecentesca in lode di una città e non costituisce, dunque, una prerogativa dell'*Urbs*.
5-8. ■ ALTERA…DONNA: di qualche interesse è l'apposizione metaforica articolata su due versi con pronunciata inarcatura; per il sintagma aggettivale cfr. 189, 4 «scendeste in forma *altera e pellegrina* (: divina)»; ma è verosimile ammettere una memoria di Bembo *Stanze* 20, 5 «fatto ha poggiando *altere e pellegrine* (: divine)» o una mediazione di B. Tasso *Amori* III 27, 6 «criò bellezze *altere e pellegrine* (: divine)». ■ ALTERA: con riferimento sempre a Roma anche nel son. 220, 1 «L'aspetto *altier*, che riverente io miro» e in Venier *Rime* 146, 2-3 «illustri, eccelsi Eroi, che un tempo fero / girtene *altera*, sì che 'l grande impero». ■ AMPIE SPOGLIE NOVE: l'autore si riferisce probabilmente al prestigio di cui godette la Roma di epoca romana, che abbellì il proprio profilo urbano con numerose bellezze artistiche. Proprio le *spoglie*, ossia le rovine di Roma, coincidono con le protagoniste del ciclo di sonetti 217-220. ■ MA: anticipa l'avversativa del v. 12. ■ UMAN: si noti il contrasto con il *divino* (v. 8). Molin allude al crollo dell'impero romano, a cui è seguita una frantumazione del suo potere politico e che, a distanza di secoli, ha portato alla nascita di nuovi imperi. ■ POTESTÀ SACRA E DIVINA: pur avendo perso il proprio ruolo politico-imperiale, Roma conservò la propria primazia religiosa in quanto sede del Vescovo di Roma.
9-11. ■ ECCELLENZE: le bellezze artistiche di Roma. ■ COSPARTE: ant. per 'cosparse'; per l'uso anche in *Rvf* 107, 9 «et l'imagine lor son sì *cosparte*».
12-14. ■ MA CHE…POCA PARTE: data l'oscurità semantica si propone una parafrasi: 'Ma che si renda possibile elogiare moderatamente da parte di qualcuno testimonia maggiormente chi ammira di più la tua grandezza e che l'inchinarsi di fronte a te è poca cosa'; si noti l'enfatico effetto di rallentamento determinato dalla allitterazione della bilabiale in clausola 'Poca Parte'. Per quanto la sintassi sia turbata, e non pienamente convincente nello scioglimento proposto, il senso della terzina è limpido. Il poeta,

infatti, intende l'ineffabilità non come una mancanza inadeguata ma come la dichiarazione più persuasiva della grandezza di Roma, la cui grandezza è tale da renderne impossibile tesserne adeguatamente le lodi.

217. [c. 102*r*]

Il sonetto testimonia la conflittuale reazione emotiva del poeta alla tanto bramata vista della città di Roma, le cui rovine innescano un'amara riflessione sul carattere effimero delle costruzioni umane, sulla fugacità della gloria terrena e sul doloroso confronto tra la passata gloria di Roma e il suo odierno declino. Di fronte allo spettacolo dei colli romani il poeta, abbagliato da tanta decadente grandezza, si dichiara scosso da stati d'animo contrastanti, fra cui la dispiaciuta consapevolezza dell'irrepetibilità di una gloria pari a quella degli antichi e l'invidia, «onesta», per non averne fatto parte. Le rovine di Roma, metafora del suo tramontato splendore ed espressione della sua miseria attuale, costituiscono un motivo lirico abbastanza consueto nella letteratura del Cinquecento, per il quale deve aver esercitato una qualche influenza *Rvf* 53.
Il sonetto è databile al 1556 circa.

Questi son pur quei colli (occhi miei vaghi
allarghiam qui pur noi l'alma e la vista!)
dove già Roma gloriosa, or trista,
non dà men duol ch'altrui mirando appaghi. 4

Quel, che bramaste pria, rèndavi or paghi,
se può cosa appagar ch'insieme attrista;
anzi a l'obbietto di cotanta vista
cada l'affanno e sol gloria ne invaghi 8

ché, s'ogni opra mortal struggono i tempi,
da le memorie sparse entro al suo seno
alziam la mente a' suoi più chiari essempi! 11

O più ch'altro famoso almo terreno,
come ogniun, che ti mira, ingombri ed empi
se non di duol d'onesta invidia almeno! 14

Sonetto su 4 rime, prevalentemente consonantiche, di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–aghi*) e B (*–ista*) invertono le vocali; C (*–empi*) e D (*– eno*) condividono la tonica in *–e*; derivative le rime "appaghi": "paghi" (4, 5) e "vaghi": "invaghi" (1, 8); "trista": "attrista" (3, 6); identica la rima "vista": "vista" (2, 7); inclusiva la rima "tempi": "empi" (9, 13).

1-4. ■ QUESTI: l'uso del dimostrativo lascia intendere che Molin abbia raggiunto fisicamente la città. ■ QUESTI SON…: l'espressione rievoca precedenti petrarcheschi (cfr. *Rvf* 75, 9 «*Questi son que'*…» e 12 «*questi son que'*…»). ■ COLLI: i sette colli di Roma; per analogo riferimento cfr. son. 220, 1-2 «L'aspetto altier, che riverente io miro / da'*vaghi colli* tuoi sì mi sgomenta». Per quanto l'allusione ai colli romani sia topica, è valido rammentare almeno i precedenti di Petrarca (*Rvf* 53, 104-6 «dice che *Roma*, ognora / […] / ti chier mercé da tutti *sette i colli*») e Bembo (*Rime* 84, 6-8 «*Roma* et fra più he mai lieti soggiorni / sentir ancor *sette colli* adorni / di tuoi trionfi, e 'l mondo senza inganni»). ■ OCCHI: a rimarcare la centralità della *vista* (vv. 2 e 7) si noti anche il reiterato ricorso a *verba videndi* (vv. 4 e 13). ■ OCCHI MIEI VAGHI: Molin si rivolge, in un inciso, ai propri occhi invitandoli a guardare il più possibile. Il costrutto risente forse di Bembo *Rime* 115, 7 «quegli *occhi vaghi*…»; ma si attesta anche in Della Casa *Rime* 46, 27 «…talor

questi *occhi vaghi* (: appaghi)» e Stampa *Rime* 74, 14 «…son gli *occhi vaghi* e belli» e 225, 2 «…agli *occhi* chiari e *vaghi*». ■ VAGHI: qui nel significato di 'desiderosi' (infatti poi *bramaste*, v. 5). ■ ROMA GLORIOSA: riferimento topico alla passata gloria di Roma. ■ DOVE…OR: a marcare la contrapposizione tra la gloria passata (*dove già*) e la crisi presente (*or*). ■ TRISTA: 'afflitta, abbattuta'. ■ NON…APPAGHI: osservare le rovine di Roma è motivo di piacere (*appaghi*) per la loro bellezza, ma al contempo anche di dolore (*duol*) perché rende evidente la decadenza della città e gli effetti distruttivi dello scorrere del tempo. ■ APPAGHI: non sfugga la catena etimologica *appaghi* (v. 4) – *paghi* (v. 5) – *appagar* (v. 6).
5-8. ■ QUEL: ossia ammirare in prima persona la bellezza di Roma. ■ BRAMASTE: riferito agli *occhi* (v. 1). ■ RÈNDAVI: 'vi renda'. ■ ATTRISTA: il concetto è espresso già al v. 4. ■ ANZI: 'di fronte a'. ■ CADA L'AFFANNO: Molin esorta sé stesso a superare la malinconia e a lasciarsi coinvolgere pienamente dal fascino della sua imponenza. ■ GLORIA: da ricondurre a «Roma gloriosa» (v. 3).
9-11. ■ OPRA…TEMPI: il poeta introduce il consueto *topos* della caducità delle cose mortali, particolarmente ricorrente nelle *Rime* moliniane (si vedano anche i sonetti 220, 6 e 222, 10); non si esclude una memoria di *TT* 112-114 «Passan vostre grandeze e vostre pompe, / passan le signorie, passano i regni; / *ogni cosa mortal Tempo interrompe*». ■ OPRA MORTAL: costruzione umana. ■ MEMORIE SPARSE: i resti della passata grandezza di Roma. ■ ALZIAM LA MENTE: 'rivolgiamo l'attenzione'.
12-14. ■ O…TERRENO: Roma. ■ INGOMBRI: 'riempi, inondi'. Per l'espressione 'ingombare di dolore' si ricordino i precedenti di *Rvf* 294, 10 «…cui tanta *doglia ingombra*» e Bembo *Rime* 153, 5 «Non sempre alto *dolor*, che l'alma *ingombra*». ■ DUOL: si noti la catena allitterante «se non Di Duol, D'onesta inviDia almeno» (v. 14). ■ ONESTA INVIDIA: cfr. B. Tasso *Amori* V 8, 14 «*d'onesta invidia* pien, t'onori et ami».

218. [c. 102*v*]

Sonetto redatto in occasione della guarigione dell'amico Domenico Venier da una violenta malattia. È quantomeno lecito ipotizzare che Molin alluda alla gotta che colpì il senatore veneziano quasi trentenne e ne paralizzò gli arti inferiori. L'infermità costituisce, in effetti, uno dei temi ricorrenti nella poesia di Domenico Venier, come si avverte chiaramente nel sonetto *Misero che far debbo? Oggi ha 'l terz'anno*: «Misero che far debbo? Oggi ha 'l terz'anno, / ch'infermo caddi, e non mi levo ancora, / se rimedio al mio male è sol ch'io mora, / trammi tu Morte omai di tanto affanno» (VENIER *Rime* 164, 1-4). In più, la malattia di Venier destò l'impegno lirico di gran parte degli interpreti della *koiné* culturale veniera, come approfondito qui rimando a cap. V. 6. 2 *La rete di amicizie*, pp. 291-294). Il dramma vissuto da Venier trova riscontro, nel sonetto moliniano, nella ricercata tortuosità formale che innerva il componimento. In più, nelle quartine il decorso della malattia è descritto con patetica lentezza, fino al repentino intervento miracoloso di Febo (v. 8). Il dio greco è evocato da Molin con la doppia funzione di giustificare da un lato la guarigione di Venier e, dall'altro, omaggiarne il talento poetico.
Il sonetto, nel caso la malattia si identificasse nella gotta, è databile al 1545-1546 circa.

NOTA ECDOTICA: al v. 11 si è scelto di non intervenire su *lui* a favore di *lei*, congettura *facilior* e ridondante rispetto all'aggettivo possessivo *sue* (v. 11).
TRADIZIONE TESTUALE: VENIER *Rime* 1751, p. 113.

Per far del buon Venier preda sicura,
Morte, mentr'ei cantando al ciel sen' giva
sì ch'impetrar con la sua penna viva
non potesse dal fato età matura, 4

mosse e pria 'l cinse d'una nebbia oscura
perch'ei tacque e 'l piè torse onde saliva,
nè molto era lontan da l'atra riva,

se man non li porgea pietosa cura, 8

ch'un dolce sonno poi Febo gl'infuse,
per cui sano divenne e ne restaro
l'empie sue voglie in lui vane e deluse. 11

Or, qual fior che si secchi a cui riparo
face umor che l'aviva, a l'alme Muse
torna e poggia la su più che mai chiaro! 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–ura*) e C (*–use*) condividono la tonica in *–u*; A e D (*–aro*) sono in consonanza; ricca la rima "sicura": "oscura" (1, 5); inclusiva la rima "oscura: cura" (5, 8).

1-4. ■ BUON VENIER: l'amico e poeta Domenico Venier. ■ CANTANDO AL CIEL: la Morte sceglie di colpire la propria vittima proprio quando Venier, grazie alle proprie doti liriche, è all'apice della fama o sta raggiungendo il Parnaso (a cui corrisponde *ciel*). ■ SÌ CH'IMPETRAR…MATURA: il passaggio presenta delle difficoltà semantiche e se ne offre una parafrasi: 'affinché Venier non riuscisse ad ottenere dal fato tramite la sua scrittura in vita un'età matura'. Si deve segnalare un problema logico-semantico nella relazione tra l'attività lirica e la possibilità, dal proprio destino, di raggiungere la vecchiaia. ■ PENNA VIVA: 'in vita'. ■ ETÀ MATURA: a fronte di una certa perplessità logico-semantica dell'inciso, si dovranno ammettere due ipotesi alternative, attribuendo al costrutto o un valore simbolico (riferendolo ad una gloria poetica capace di non scemare mai, intendendo la vecchiaia come metafora negativa) o anagrafico-realistico. In tal caso andrà ricordato che Venier rischiò di non raggiungere la vecchiaia perché afflitto da una malattia nel pieno della sua giovinezza. Il sintagma, di matrice petrarchesca (*Rvf* 317, 3), è proposto da Molin anche nel capit. 129, 61 «quando giunto a l'*età* tarda e *matura*» e nella canz. 142, 78 «ma vizio nostro ne *l'età matura*».
5-8. ■ MOSSE: da ricondurre a *Morte* (v. 2). ■ NEBBIA OSCURA: la nebbia oscura è presagio di morte fin dalla tradizione classica (cfr. *Aen*. VI 866 «sed *nox atra* caput tristi…»); ma per il costrutto è ineludibile la memoria petrarchesca almeno di *Rvf* 323, 68 «erano avolte d'una *nebbia oscura* (: secura)», così come merita di essere almeno segnalato il suo alto numero di occorrenze in Bernardo Tasso (*Amori* I 23, 11; II 56, 13; II 65, 1-2; IV 9, 2; IV 48, 2; IV 49, 4). In riferimento alla malattia di Venier, si ricordi anche di J. Mocenigo il sonetto *Quasi era giunto al fin di questa via*, 7-8: «Ch'indi sgombrò le *nebbie* in un momento, / indi cinto l'avea già Morte rea» (J. Mocenigo *Rime*, p. 34). ■ TACQUE: in contrasto con *cantando* (v. 2). ■ TORSE: 'cambiò direzione', in contrasto dunque con il movimento ascensionale percorso da Venier al v. 2. ■ ATRA RIVA: l'Acheronte di matrice classica. ■ SE MAN…PORGEA: 'se non lo avesse soccorso'. ■ PIETOSA CURA: per identico sintagma cfr. B. Tasso *Amori* IV 46, 25 «e mostra, piena di *pietosa cura*».
9-11. ■ FEBO: evocato in qualità di dio della medicina già in Bembo *Rime* 111 e da Pietro Gradenigo nel sonetto *Apporta Febo i succhi eletti et l'herba* (P. Gradenigo *Rime*, c. 24*r*). EMPIE SUE VOGLIE: il desiderio della Morte di colpire Venier. ■ IN LUI: 'su di lui'. ■ VANE E DELUSE: per l'uso aggettivale vale la pena ricordare Molin son. 203, 10-11 «salvarsi, e non restar *tristo e deluso*; / uopo è scerner lui pria fallace e *vano*».
12-14. ■ FIOR…SECCHI: la metafora funebre, da non confondere con il motivo topico del fiore reciso, è simile a quanto proposto in son. 214, 5 «E, perché l'*arbor* non si *secchi*, o guasti». ■ UMOR: 'acqua'; per immagine simile cfr. son. 63, 6-8 «Sol toccando un *fiore* / *ch'avviva* lui, ma da l'estivo ardore, / se nol difende *umor*, vien *secco* e spento». ■ AVIVA: dantismo per 'ravviva' (cfr. *Purg*. XXV, 50 «coagulando prima, e poi *avviva*» e *Par*. II, 140 «col prezioso corpo ch'ella *avviva*»). ■ ALME: volontariamente ambiguo semanticamente e si dovrà ammettere il duplice significato di 'magnifiche' e 'vitali', in quanto vicine a Febo. ■ LA SU: per la tensione verso l'alto si vedano già i vv. 2 e 6.

219. [c. 102*v*]

Dopo aver introdotto, nel son. 217, il tradizionale *topos* della vana caducità delle costruzioni umane, Molin prosegue le proprie riflessioni sulla misera condizione dell'Urbe. Con fare quasi

consolatorio, il poeta si rivolge direttamente alla città per ricordarle che il logorio del tempo, capace addirittura di colpire una potenza grandiosa come fu quella romana, può essere contrastato dall'eterna memoria della sua fama. In aggiunta, nelle terzine Molin ricorda la necessità di accettare l'ineluttabile distruzione delle costruzioni terrene in quanto rispondente ad una volontà divina. Per la fugacità del tempo, in relazione allo sfumato prestigio di Roma, merita di essere segnalato il sonetto di Pietro Gradenigo *Superbo Colle, ove il figliuol di Marte* (P. GRADENIGO *Rime*, c. 46*r*).
Il sonetto è databile al 1556 circa.

Tempra omai 'l duol dopo sì lungo affanno,
Roma, e te stessa del tuo mal consola
ché, se cadesti tu, qui cade e vola
tutto e sol Fama ne ristora il danno. 4

L'alte ruïne in te mai sempre andranno
note col grido, onde 'l tu'onor sorvola,
ch'un chiaro nome in sua virtù s'invola
a strazi, a morte, ad ogni corso d'anno. 8

Però, destando la memoria prima
de' tuoi gran pregi e con l'essempio eterno,
ch'al fin s'abbassa ogni elevata cima, 11

dì teco: «Già del mondo ebbi il governo,
or sovra ogni altro il mio nome s'estima,
quetianci al giro del motor superno». 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–anno*) e B (*–ola*) invertono le vocali; equivoca la rima "danno": "d'anno" (4, 8); inclusive le rime "andranno": "anno" (5, 8), "vola": "sorvola": "involа" (3, 6, 7); ricca la rima "sorvola": "involа" (6, 7).

1-4. ■ TEMPRA: per il costrutto 'tempra omai' cfr. Molin ball. 92, 65 «*Tempra omai* l'ira, Amor vince ogni sdegno». In relazione al dolore cfr. invece Molin son. 155, 14 «*temprar le doglie* e *consolarne* solo», son. 175, 12 «*Tempra* Pietro il *dolor*, che t'ange e rode» e son. 199, 10 «*temprate* con ragion la vostra *doglia*». ■ DUOL: Roma è detta addolorata per la consapevolezza del proprio declino. ■ QUI: sulla Terra. ■ CADESTI…CADE: si noti il ricorso alla figura etimologica con fine di enfatizzazione patetica.
5-8. ■ IN TE: 'che sono in te'. ■ MAI SEMPRE: rafforzativo per 'assolutamente sempre'. ■ ONOR: prestigio, valore. ■ SORVOLA: il termine è un *hapax* in Molin. ■ CH'UN CHIARO…ANNO: 'in merito alla fama un nome illustre viene strappato alla rovina, alla morte, al passare del tempo'. ■ CHIARO NOME: il sintagma conosce una probabile memoria petrarchesca (*Rvf* 268, 49 «…*chiaro nome*»). ■ A STRAZI…ANNO: non sfugga il tricolon, di un certo impatto retorico. ■ A OGNI…ANNO: con il passare del tempo.
9-11. ■ MEMORIA PRIMA: del suo splendore al tempo dei Romani. ■ GRAN PREGI: per il sintagma vale forse un'eco di *Rvf* 215, 7 «…e 'l *gran pregio*, e 'l gran valore». ■ ESSEMPIO ETERNO: in quanto intramontabile. ■ AL FIN…CIMA: poiché nessuna potenza è in grado di reggere un confronto con ciò che Roma ha rappresentato.
12-14. ■ DEL MONDO EBBI IL GOVERNO: ai tempi dell'Impero Romano. ■ S'ESTIMA: 'si apprezza'. ■ QUETIANCI: 'appaghiamoci, rassereniamoci'. ■ AL GIRO…SUPERNO: alla volontà di Dio e all'inevitabile trascorrere del tempo; nel son. 220, 5 ««ma, perché al moto de l'eterno giro». ■ MOTOR SUPERNO: l'uso della medesima espressione in punta di verso si attesta ripetutamente in B. Tasso: *Amori* I 129, 5 «o primo lume del *motor superno* (: eterno)»; II 12, 13 «viver nel grembo del *Motor superno* (: eterno)»; III 27, 5 «come fra quante il gran *Motor superno* (: eterno)» e IV 72bis, 12 «ma a piè del seggio del *Motor superno* (: governo)».

220. [c. 103*r*]

In continuità con il precedente, anche questo sonetto sviluppa una nostalgica riflessione di fronte alle rovine romane. Pur riconoscendo la necessità di accettare l'inevitabile decadenza di Roma, nelle terzine il poeta dà voce al proprio desiderio più sincero ossia poter ammirare la città per come doveva apparire ai tempi dell'Impero romano e non risvegliarsi più da tale visione.
Il sonetto è databile al 1556 circa.

L'aspetto altier, che riverente io miro
da' vaghi colli tuoi, sì mi sgomenta,
Roma, pensando a la tua gloria spenta,
che 'l mondo oggi men bel veder m'adiro. 4

Ma, perché al moto de l'eterno giro
ogni nostr'opra al fin nulla diventa,
m'acqueto in parte e vien ch'io mi risenta,
e 'l tuo nome immortal meco sospiro. 8

Quinci com'uom, che per soverchio affetto
snodi la lingua e fuor parole scocchi
per appagarsi al men del suo concetto, 11

par che 'l cor dentro a dir m'inspiri e tocchi:
«O ti vedess'io un dì, Roma, in aspetto
qual fosti in gloria e non aprir più gli occhi!». 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*–enta*) e C (*–etto*) condividono la tonica in *–e*; A (*–iro*) e D (*–occhi*) invertono le vocali; inclusiva la rima "tocchi": "occhi" (12, 14). Per la sequenza "scocchi": "tocchi": "occhi" cfr. anche son. 15 (10, 12, 14) e son. 83 (1, 4, 8) e *Rvf* 87 (1, 4, 5); DELLA CASA *Rime* 15 (2, 3, 7); STAMPA *Rime* 22 (1, 4, 8).

1-4. ■ Necessario evidenziare l'anastrofe del v. 4. ■ L'ASPETTO: riferito alla vista di Roma. ■ ALTIER: in relazione al medesimo soggetto cfr. Molin son. 216, 5-6 «tu, già del mondo *altera* e pellegrina / donna…». ■ RIVERENTE: coerente la magnificenza di Roma e il suo ruolo ecclesiastico. ■ IO: nel componimento si riscontra una folta concentrazione di pronomi personali («*io* miro», v. 1; «*mi* sgomenta», v. 2; «*mi* adiro», v. 4; «*m'*acqueto» e «*mi* risenta», v. 7; «*meco*», v. 8; «*m'*ispiri», v. 12 e «vedess'*io*», v. 13). ■ VAGHI COLLI: i sette colli di Roma; cfr. son. 217, 1 «Questi son pur quei *colli* occhi miei *vaghi*» e rimandi. ■ GLORIA SPENTA: per il suo tracollo cfr. son. 217, 3 e rimandi. ■ CHE…ADIRO: 'che mi adiro nel vedere oggi un mondo meno bello'.
5-8. ■ AL MOTO DE L'ETERNO GIRO: concetto molto simile a son. 220, 14 «quetianci al giro del motor superno». ■ OGNI…DIVENTA: è il tradizionale *topos* della caducità delle cose umane, espresso già in son. 217, 7 e rimandi. ■ M'ACQUETO: per l'uso cfr. anche son. 219, 14. ■ M'ACQUETO…SOSPIRO: si noti l'allitterazione della *-m* «M'acqueto in parte e vien ch'io Mi risenta / e 'l tuo noMe iMMortal Meco sospiro». ■ E VIEN: 'e capita'. ■ MI RISENTA: 'mi riprenda'. ■ NOME IMMORTAL: per l'idea alla base si rimanda anche a Molin son. 219, 3-4 e son. 222, 9-11. ■ MECO SOSPIRO: 'tra me e me'.
9-11. ■ SOVERCHIO: 'eccessivo'; un'uguale espressione, ma in contesto differente, si attesta nel son. 50, 1 «Se talor mosso *dal soverchio affetto*». ■ SNODI LA LINGUA: 'cominci a parlare'. ■ SCOCCHI: la metafora delle parole come frecce conosce un prodromo indubbiamente dantesco (*Inf.* XXV, 95 «et attenda a *udir quel ch'or si scocca*»; *Purg.* XXV, 17-18 «…*Scocca / l'arco del dir* che 'nfino al ferro hai tratto»). ■ APPAGARSI: esprimersi a voce alta è motivo di consolazione per Molin; cfr. son. 77, 12 «d'amar m'arrischio e e d'un *pensier m'appago*». ■ SUO CONCETTO: della propria idea.
12-14. ■ M'ISPIRI: per uso molto simile cfr. capit. 129, 41 «ma, se Febo *a parlar così m'inspira*», ma è forte

il sospetto di una memoria di *Inf.* V, 52-54 «E io a lui: "I' m son un che, quando / Amor *mi spira*, noto, e a quel modo / ch'e' ditta *dentro* vo significando». ■ TOCCHI: associato al cuore cfr. Stampa *Rime* 22, 4 «…il cor vi *tocchi*». ■ NON APRIR PIÙ GLI OCCHI: per non tornare alla realtà.

221. [c. 103*r*]

Nel sonetto l'autore ripercorre le fasi del proprio viaggio verso Roma, originato dalla curiosità di verificare in prima persona le ragioni della sua grandiosa fama. Dopo il soggiorno romano, il poeta si accinge però a rientrare a Venezia. Questo ritorno assume una valenza sia fisica sia ideologica in quanto, in un confronto tra le due potenze politico-culturali, Molin giunge ad esaltare con convinzione la superiorità della propria patria: il prestigio di Roma è al tramonto, mentre la potenza di Venezia non è messa in discussione. Nella lirica in lode di Venezia, presentata spesso come *altera Roma*, è comune imbattersi in simili conclusioni ideologiche (per esempio MAGNO *Rime* 109, 161-175); per la mitizzazione di Venezia nelle *Rime* di Molin e nel contesto veneto del XVI secolo cfr. cap. V. 3. 5 *Il mito di Venezia*, pp. 211-220.
Il sonetto è databile al 1556 circa.

Dal mio bel nido posto in mezzo a l'acque
mossi bramoso per vederti il piede,
desto da quel romor, ch'a noi fa fede,
che te più ch'altra il ciel d'onorar piacque. 4

Ma poi che 'l veder mio pur si compiacque,
e via pur ritrovò, ch'alcun non crede,
così la meraviglia il grido eccede,
come il desio minor del vero nacque. 8

Or me n'andrò de l'un contento e pago,
Roma, e de l'altra in te che più s'estende
d'alta memoria senza invidia vago, 11

ché l'alma libertà, ch'Adria difende
mill'anni invitta, a cui tornar m'appago,
tuo pregio scema e lei più cara rende. 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–acque*) e C (*–ago*) condividono la tonica in *–a*; B (*–ede*) e D (*–ende*) sono in assonanza e parziale consonanza; inclusive le rime "acque": "piacque" (1, 4) e "pago": "appago" (9, 13); derivativa la rima "piacque": "compiacque" (4, 5).

1-4. ■ BEL NIDO: Venezia, a cui Molin si riferisce in maniera identica nel son. 210, 9-10 «né fia di Roma a voi men chiaro *nido* / *Venezia* forse…». Sempre in riferimento alla dcittà lagunare cfr. Cappello *Rime* 115, 4 «al mar che tanto *il mio bel nido* honora». ■ IN MEZZO ALL'ACQUE: l'acqua costituisce un tratto distintivo nella descrizione lirica di Venezia, per cui si veda anche Molin canz. 125, 1 «Vergine bella nata *in mezzo l'acque*». L'uso si inscrive in una folta tradizione poetica di cui si cita, a rappresentanza, solo Bembo *Rime* 93, 1-4 «Questa del nostro lito antica ponda / che te, Venezia mia, copre e difende, / e, mentre il corso al mar frena e sospende / la fier mai sempre e la percote l'onda». ■ IL PIEDE: le orme, i resti. ■ DESTO: 'incuriosito'. ■ ROMOR CH' A NOI FA FEDE: la fama della città.
5-8. ■ VEDER MIO…COMPIACQUE: il desiderio di visitare Roma è stato appagato. ■ E VIA…ECCEDE: Molin riconosce che la città è ancora più bella di quanto non si dica. ■ VEDER MIO: già *vederti* (v. 2). ■ GRIDO: il *romor* (v. 3); in relazione a Roma già in son. 219, 5-6 «L'alte ruine in te mai sempre andranno / note *col grido*…». ■ IL DESIO…NACQUE: il desiderio di un qualcosa è fomentato

dall'attesa di poterlo raggiungere di persona, il contatto con la realtà invece ne riduce l'interesse.
9-11. ■ DE L'UN: del desiderio appagato. ■ PAGO: 'appagato'; per il binomio aggettivale cfr. Bembo *Rime* 114, 4 «tiennimi almen di lui *pago e contento*» e Stampa *Rime* 58, 11 «d'ogni altra cura poi *pago e contento*». ■ E DE L'ALTRA…VAGO: 'e desideroso dell'altra che, senza invidia, si estende rispetto a te di una più alta memoria'. ■ ALTRA: Venezia. ■ ALTA MEMORIA: è valido sia un significato metaforico (e quindi nei termini di prestigio e imponenza) sia cronologico (a fronte della presunta maggiore antichità di Venezia rispetto a Roma, come narrato da alcune leggende fondative medioevali). ■ SENZA INVIDIA: cfr. *Rvf* 231, 2 «…*senza invida* alcuna».
12-14. ■ Per eguale conclusione a partire dalla riflessione sulle rovine romane si ricordi Magno *Rime* 109, 161-175 «Tu, tu, Vinezia mia più saggia t'armi / di schermo tal che vivi ognor secura / da queste due mortali orride pesti. / […] Quinci tu sola oltra *mill'anni* resti / e duo secoli ancor, vergine *invitta* / in regal manto e venerabil seggio; / quinci a' tuoi lauri io veggio / del saper e del dir la palma ascritta. / Sei tu di *libertà* verace nido, / a le tempeste altrui fidato porto, / gloria del mar, del ciel diletta figlia». ■ LIBERTÀ: la libertà come prerogativa di Venezia è ribadita da Molin anche nel son. 210, 13-14 «…ond'ave il terren nostro / *libertà cara*, e viver dolce e fido». ■ MILL'ANNI: per la consueta espressione iperbolica cfr. per esempio sest. 198, 33 «*mill'anni* par, fin che m'acquisti, un giorno». ■ INVITTA: latinismo per 'mai vinta'. ■ PREGIO: riferito alla grandezza di Roma già nel son. 219, 9-10 «Però destando la *memoria* [= alta *memoria*, v. 11] prima / de' tuoi gran *pregi*…». ■ SCEMA: 'ridemensiona'; per uguale uso cfr. ball. 196, 38 «e poco e molto del tuo *pregio scema*». L'attestazione è già in: *Rvf* 187, 14 «ma forse *scema* sue *lode* parlando» e Della Casa *Rime* 37, 10-11 «…e 'mpoverita e *scema* / *del suo pregio*…».

222. [c. 103*v*]

Il sonetto, conclusivo del ciclo di componimenti dedicati alle rovine di Roma, ripropone una riflessione sulla topica caducità delle costruzioni umane (si notino soprattutto i vv. 8, 10, 11, 14). Nonostante ogni cosa terrena sia condannata a diventare «polve» (v. 14), in quanto soggetta inevitabilmente allo scorrere del tempo, Molin promette alla città di Roma che la sua gloria sarà invece perpetua. Sullo sfondo è avvertibile il modello dei *Trionfi* petrarcheschi (in particolare *TT*, vv. 112-114), per quanto Molin inverta l'ordine di Petrarca a favore di una Fama capace di vincere il Tempo e non il contrario. Il contrasto tra il glorioso passato romano e la sua odierna rovina è ben suggerito dalla contrapposizione degli attacchi di quartina: «Quel che già fosti…» (v. 1) e «Quel, ch'or sei…» (v. 5), connotati dalla medesima costruzione sintattica e grammaticale, ma dal diverso tempo verbale.
Il sonetto è databile al 1556 circa.

Quel che già fosti, o Roma, alta sembianza
de l'Impero del Ciel mostrasti in terra,
ché quanto il mondo in sé circonda e serra,
tutto umil cesse a la tua gran possanza. 4

Quel, ch'or sei, scopre poi l'umana usanza,
ché quanto qui si cria tutto s'atterra
e cangia il tempo i regni e far lor guerra
perch'uom non fondi in lor vana speranza. 8

Ma, se sommo valor perpetuo dura,
bench'ogni opra mortal qui si dissolve,
sarai tu da l'oblio sempre sicura 11

ch'ei te (tal fosti) in ciò, null'altra assolve,
e d'alta gloria ogni altra età futura

vedrà faville uscir de la tua polve. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*-erra*) e C (*-ura*) sono in parziale consonanza; ricche le rime "possanza": "usanza" (4, 5) e "dissolve": "assolve" (10, 12); inclusiva la rima "terra": "atterra" (2, 6).

1-4. ■ QUEL…FOSTI: è valida forse una memoria di *Rvf* 252, 13 «vivo ch'i non so più *quel che già fui*». ■ ALTA SEMBIANZA: per il sintagma in Molin cfr. canz. 95, 47 «*l'alta sembianza* vaga e pellegrina». ■ DE L'IMPERO DEL CIEL: l'Impero romano ha rappresentato quasi il riflesso della potenza celeste; per il sintagma in Molin cfr. capit. 130, 13 «Se *l'impero del ciel* col ver si regge». ■ QUANTO…CIRCONDA E SERRA: lett. 'ogni cosa racchiusa nel mondo terreno'; per l'accostamento verbale cfr. B. Tasso *Amori* I 91, 2 «questo misero cor *circonda e serra* (: atterra)». ■ TUTTO UMIL…POSSANZA: per la grandezza di Roma cfr. son. 216, 4 e rimandi; per l'uso del duecentismo *possanza* in Molin si rinvia a son. 18, 5 e rimandi. ■ CESSE: 'cadde'.
5-8. ■ UMANA USANZA: per il sintagma in Molin cfr. canz. 84, 23 «in te si vede for *d'umana usanza*» e canz. 95, 61 «alto valor fuor de *l'umana usanza*». ■ CRIA: 'crea' (già in *Rvf* 9, 12 e 138, 6). ■ ATTERRA: 'ricade al suolo' e quindi 'torna ad essere terra'; per lo stesso concetto in Molin cfr. canz. 142, 105-107 «Canzon, tu non sei tal che sperar possi / di sostener la guerra / del tempo ingordo, che *tutt'*altro *atterra*». Si consideri il prodromo petrarchesco cfr. *TM* I, 6 «che con suo'ingegni *tutto* 'l mondo *atterra*». ■ CANGIA IL TEMPO…GUERRA: tradizionale *topos* degli effetti distruttivi del tempo; è forte la memoria almeno di *Rvf* 142, 26 «quanto è creato, vince et *cangia il tempo*».
9-11. ■ SOMMO VALOR: l'onore è capace di superare i caduchi confini terreni; per il sintagma cfr. Stampa *Rime* 205, 9 «Da qui indietro il suo *sommo valore*» e 254, 2 «…e quel *sommo valore*». ■ OPRA MORTAL: per lo stesso concetto cfr. Molin son. 217, 9 «che, *s'ogni opra mortal* struggono i *tempi*». ■ TU: Roma. ■ OBLiO: si noti la disseminazione fonica della *–o*: «Ma, se sOmmO valOr perpetuO dura, / bench'Ogni Opra mOrtal, qui si dissOlve, / sarai tu da l'ObliO sempre sicura».
12-14. ■ ETÀ FUTURA: per il sintagma in Molin in clausola cfr. son. 170, 7 «Prendete al mondo e *a l'età futura*» e son. 224, 13 «perch'altri intenda ne *l'età futura*». Il soggetto, «d'età futura», è scisso dalla sua predicazione da un marcato *enjambement*. A sua volta la predicazione stessa è franta tra il verbo modale e completivo, così come il complemento oggetto «faville» conosce la sua specificazione, «d'alta gloria» in anastrofe e iperbato al v. 13. ■ FAVILLE: cfr. anche B. Tasso *Amori* V 169, 12-13 «ma spenger non potrai l'*alte faville* / de la sua *gloria*». ■ POLVE: i resti della sua passata grandezza; cfr. *TE*, 118-120 «Così fuggendo il mondo seco volve, / né mai si posa né s'arresta o torna, / finché v'ha ricondotti in poca *polve*»; B. Tasso *Amori* V 146, 12-13 «or ben m'avveggio che l'umana vita / è *polve* e fumo…» e V 147, 1-4 «Le perle, l'oro sì forbito e terso, / e del bel volto la porpora e l'ostro, / che facean vago e ricco il secol nostro, / in *polve* trita e vil morte ha converso».

223. [c. 103*v*]

Primo di un dittico di sonetti dedicati al busto di Marcella Marcello, cognata di Girolamo Molin, ad opera dello scultore Simone Bianco, attivo a Venezia nella metà del XVI secolo e vicino al circolo culturale di Pietro Aretino.
Il sonetto è databile al 1548, anno di composizione del busto.

BILIOGRAFIA: CALOGERO – DAL CENGIO 2018, pp. 519-558.

Se ti fan gli occhi dolcemente rei,
che furan l'alme e i cor, ch'uom non s'avede,
da Madonna scolpir ritrar il piede
timido, e più quanto men fresco sei, 4

movi Simon, che ciò fuggir non dei,
ch'amando uom vecchio rinovar si vede

qual pianta antica, ch'al bel tempo riede
verde, e rinova i fior che furo in lei. 8

Ma, se diffidi che beltà sì nova
mal finger possa altrui scarpello o stile,
vattene, e tal pensier nulla ti mova, 11

ch'almen da la sua forma alta e gentile
trarne esempio potrai di cotal prova,
ch'altro non fia veduto unqua simile. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusiva la rima "avede": "vede" (2, 6).

1-4. ■ DOLCEMENTE REI: 'dolcemente cattivi', perché colpevoli di rubare l'anima e il cuore di incontra il loro sguardo; per «occhi rei» cfr. Bembo *Rime* 12, 7 «…begli *occhi rei*»; per l'accostamento cfr. *Rvf* 256, 4 «celando *gli occhi* a me sì *dolci* et *rei*» e 169, 5 «…sì *dolce* et *ria*». ■ FURAN: per il «rapire gli animi» cfr. Ovidio *Ars amatoria* I 243 «illic saepe *animos* iuvenem *rapuere* puellae». ■ CH'UOM NON S'AVEDE: per l'espressione cfr. son. 191, 8 «ch*'uom non s'avvede*, e giunge a l'ultim'anno». ■ TIMIDO: per la vicinanza di termini cfr. Bembo *Rime* 51, 7 «*Madonna* e 'l mio *cor timido*…». ■ MEN FRESCO: 'meno giovane'.
5-8. ■ SIMON: lo scultore toscano Simone Bianco, attivo a Venezia con sicurezza dal 1512. ■ VERDE…FIOR: la giovinezza si configura come la 'primavera' della vita umana; per il *topos* in Molin cfr. son. 64 e rimandi.
9-11. ■ BELTÀ SÌ NOVA: per l'espressione cfr. son. 224, 2 «di *beltà nova* alzar altari e tempi?». ■ FINGER: 'plasmare'; in ambito artistico anche nel son. 202, 7-8 «scerne che Tizian mentre la *finge* / fa natura stupir con lo suo *stile* [= v. 10]» e rimandi. ■ SCARPELLO: 'scalpello'; cfr. B. Tasso *Amori* IV 61, 101 «e col duro *scarpello*».
12-14. Si offre parafrasi: 'Che almeno dalla sua forma alta e gentile, potrai trarne esempio di una cotal prova, perchè non si vedrà mai nulla di simile'.

224. [c. 104*r*]

Secondo componimento dedicato al busto di Marcella Marcello ad opera di Simone Bianco. All'elogio della donna, «idolo e mostro di beltà nova» (v. 1), segue il vero tema portante del sonetto ossia il rapporto tra Natura e Arte (vv. 9-10), questione affrontata da Molin anche nei sonetti 202 e 227. Nel componimento, il poeta sostiene che l'opera d'arte possa vincere la natura stessa, ma procede a distinguere anche le peculiarità funzionali delle arti: la poesia ha il compito di esprimere l'interiorità del soggetto (vv. 5-6), mentre le arti figurative l'esteriorità (vv. 12-14). Il sonetto si contraddistingue per una discreta complessità formale di tipo sintattico, rimico e fonico.
Il sonetto è databile al 1548, anno di composizione del busto.

BIBLIOGRAFIA: CALOGERO – DAL CENGIO 2018, pp. 519-558.

Che più si tarda a questo Idolo e mostro
di beltà nova alzar altari e tempi?
E 'n marmo, e 'n bronzo, e 'n oro illustri esempi
trarne, ad eterno onor del secol nostro? 4

Scriva qual suol aver più degno inchiostro
sì ch'uom l'interna sua beltà contempi,

che ’l buon scultor, ch’a quei de’ prischi tempi
giunge, l’altra di fuor viva n’ha mostro. 8

Anzi il dubbio comun, se mai Natura
vinta è da l’Arte, in lei si solve e scopre,
muta parlando a noi la sua figura. 11

Qui, dunque, chi più sa la lingua adopre,
perch’altri intenda ne l’età futura
quante virtuti il suo bel velo copre. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–ostro*) e D (*–opre*) condividono la tonica in *–o*; equivoche le rime “mostro”: “mostro” (1, 8) e “tempi”: “tempi” (2, 7); inclusiva la rima “tempi”: “contempi” (2, 6); ricca la rima “natura”: “futura” (9, 13); etimologica la rima “scopre”: “copre” (10, 14).

1-4. ■ La quartina è connotata foneticamente dal pronunciato uso di nessi con perno sulla vibrante *–r*: «Che più si taRDa a questo Idolo e moSTRo / di beltà nova alzaR altaRi e tempi? / E ’n maRMo, e ’n BRonzo, e ’n oRo illuSTRi esempi / TRaRNe, ad eteRNo onoR del secol noSTRo?». ■ IDOLO: il lessico religioso anticipa gli «altari e tempi» del v. 2. ■ MOSTRO: letter. ‘prodigio’. ■ ALTARI E TEMPI: per il binomio cfr. Bembo *Rime* 50, 11 «…*altari e tempio*» e *Stanze* 13, 2 «…d’*altari* e *tempio* cinse»; Stampa *Rime* 278, 11 «carco il tuo *tempio* e’ tuoi sacrati *altari*»; B. Tasso *Amori* II 48, 5 «erga la nostra a voi *tempi et altari*»; II 66, 10-11 «Napoli bella alzarvi *altari e tempi* / archi, teatri, e mille statue d’*oro*»; IV 88, 2-3 «a cui sacrino *tempi* alti e devoti, / a cui ornino *altari* i sacerdoti»; V 38, 11 «a cui s’ergano *altari* e statue e *tempi*» e V 127, 12 «alzi a la vostra gloria *altari e tempi*». ■ E ’N MARMO…ORO: unica elencazione di materiali presente nelle *Rime*; si noti la *climax* ascendente per preziosità dei materiali, unici adatti alla rappresentazione di lei. Il marmo è più costoso del bronzo, ma quest’ultimo è topicamente più pregiato perché più duraturo nel tempo; simile in Stampa *Rime* 55, 1 «Voi, che ’n *marmi*, in colori, in *bronzo*, in cera» e poi identico in Magno *Rime* 6, 2 «tra nobil turba e *marmi* e *bronzi* ed *ori*». Una simile elencazione di materiali preziosi è già in *Rvf* 263, 10 «…perle, rubini et *oro*». ■ ETERNO ONOR…NOSTRO: per il sintagma cfr. B. Tasso *Amori* I 84, 13; I 133, 11. Simile nel sonetto di Francesco Bonomo dedicato al Molin *Gentil Molino, il cui ingegno, et arte* (in Molin *Rime* 249a), 6 «del *secol nostro onor*, largo ti diede». Il modello attinge da *Rvf* 251, 11 «…e ’l *secol nostro honora*», 344, 5 «Quella che fu del *secol nostro honore*» e Bembo *Rime* 142, 205 «…così *v’honora il secol nostro*».
5-8. ■ DEGNO INCHIOSTRO: per il sintagma cfr. canz. 95, 90 «e chi stil da ritrarvi, o *degno inchiostro*». ■ INTERNA BELLEZZA: ‘bellezza interiore’; cfr. Stampa *Rime* 225, 6 «quella *interna bellezza* e senza eguale» e B. Tasso *Amori* IV 61, 30 «ché i vostri onori e la *bellezza interna* / vogl’io cantar…». ■ PRISCHI TEMPI: simile in son. 210, 3 «che quanta gloria il *secol prisco* ottiene». ■ L’ALTRA DI FUOR: ovvero la ‘bellezza esteriore’. ■ VIVA: sempre riferito alla rappresentazione artistica cfr. son. 202, 11 «scorgono *viva* in lui la lor sembianza».
9-11. ■ Si noti l’allitterazione della sibilante in clausola: «in lei Si Solve e Scopre». ■ MUTA PARLANDO: la statua non può parlare, ma al contempo è sufficiente osservarla per avere la risposta al «dubbio».
12-14. ■ Si noti l’allitterazione della fricativa *–v*: «quante Virtuti il suo bel Velo copre». ■ LA LINGUA ADOPRE: ovvero la poesia, corrispettivo del v. 5 «Scriva qual suol aver più degno inchiostro». ■ ETÀ FUTURA: son. 170, 7 «prendete al mondo e *a l’età futura*» e 222, 13 «e d’alta gloria ogni altra *età futura*» e rimandi. ■ BEL VELO: cfr. ball. 196, 9 «a lui fuor non s’apria dal tuo *bel velo*»; *Rvf* 126, 39; 127, 62; 199, 12 e 302, 11; Bembo *Rime* 100, 12; 108, 5; 147, 12; 160, 3; 142, 78.

225. [c. 104*r*]

Secondo sonetto encomiastico in lode di Collaltino di Collalto e della poetessa Gaspara Stampa, qui elogiata per le sue raffinate qualità letterarie. Per maggiori dettagli sul contesto, si rimanda al cappello introduttivo del son. 200, di pari contenuto. Il sonetto di Molin non figura nelle *Rime* di Gaspara Stampa.

Il sonetto è databile tra il 1548 e il 1551, lasso cronologico durante il quale si colloca la relazione tra Gaspara Stampa e Collaltino di Collalto.

Alto colle famoso, al ciel gradito,
quanto ogni altro più bel ch'Italia gira
cui Marte ha in guardia e in cui far tempio aspira
de le sue glorie il Re de' Franchi ardito, 4

tu, di piante d'onor colto e fiorito
verdeggi, e donna ti vagheggia e mira
che sì dolce il su'amor canta e sospira,
che fia 'l verno da te sempre sbandito. 8

Ed ella ancor, fra l'altre illustre e prima,
teco n'andrà, che con più chiara vena
scrisser mai le lor fiamme in prosa e in rima, 11

tal che 'l mondo dirà: «Nova sirena
poggiò cantando un colle alto e in cima
fe' 'l verde eterno e l'aria ognor serena». 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*–ira*) e C (*–ima*) sono in assonanza; A (*–ito*) condivide con B e C la tonica in *–i*; ricche le rime "gradito": "ardito": "sbandito" (1, 4, 8), "aspira": "sospira" (3, 7); inclusiva la rima "prima": "rima" (9, 11); paronomastica la rima "sirena": "serena" (12, 14).

1-4. ■ ALTO COLLE FAMOSO: gioco onomastico dietro al quale riecheggia il nome del referente del testo, ossia Collaltino di Collalto. Lo stesso bisticcio fonico è proposto, sempre in relazione a Collaltino, anche in Stampa *Rime* 10, 1 «*Alto colle* gradito e grazioso» e 46, 1 «*Alto colle*, almo fiume, ove soggiorno». ■ MARTE IN GUARDIA: Molin allude alla carriera militare di Collaltino, il quale nel 1545 partì per l'Inghilterra al servizio della monarchia inglese. ■ RE DEI FRANCHI: dopo l'esperienza inglese, Collatino svolse servizio militare per i Francesi nel 1549, partecipando alla battaglia per la riconquista della fortezza di Boulogne-sur-mer, e nel nel 1551 in occasione della guerra di Parma. Il sovrano francese, per tanto, è da riconoscersi in Enrico II di Francia (1519 – 1559), sul trono dal 1547 fino alla morte.
5-8. ■ TU: Collaltino. ■ FIORITO VERDEGGI: non sfugga la pronuciata inarcatura. ■ DONNA: Gaspara Stampa. ■ DOLCE: con valore avverbiale. ■ CANTA E SOSPIRA: riferito alla produzione lirica della poetessa. ■ VERNO…SBANDITO: sono valide due intepretazioni: l'amore della donna è tale da non sfiorire mai; oppure la scrittura lirica della poetessa è tale che gli garantirà una fama intramontabile.
9-11. ■ ALTRE: le altre poetesse coeve e del passato. ■ CHIARA VENA: 'illustre stile poetico'. ■ LOR FIAMME: la passione amorosa. ■ IN PROSA E IN RIMA: costrutto sintagmatico tradizionale; è attestato anche in Molin canz. 89, 19 «*in prosa e 'n rime*, queste voci afflitte»; in Stampa *Rime* 275, 1 «Qual a pieno potrà mai *prosa o rima*» e Bembo *Stanze* 36, 2 «da quelle antiche poste *in prosa e 'n rima*».
12-14. ■ NOVA SIRENA: il termine si riferisce alle doti canore e musicali della Stampa; alla poetessa si rivolgono, con uguale appellativo, anche Parabosco nelle *Lettere amorose*, c. 26*r*: «che non pure a guisa di Sirena fa d'ognuno» e Lando (*Primo libro di madrigali a quattro voci*, c. n. n.: «divina Sirena»); per la sola espressione cfr. canz. 246, 18 «quasi *nova sirena*». ■ CANTANDO: già al v. 7 «il su' amor *canta* e sospira». ■ COLLE ALTO: già «Alto colle» (v. 1), in chiasmo. ■ VERDE ETERNO: allusione all'alloro, pianta sempre verde. ■ ARIA…SERENA: simile a son. 30, 1-2 «Aura, il cui fiato fa chiara e *serena / l'aria* dintorno…»; cfr. B. Tasso *Amori* I 16, 1 «Ecco l'*aria serena* ove 'l mio Sole» e I 135, 5 «tu pura e sì tranquilla *aria serena*».

226. [c. 104*v*]

Il sonetto, rivolto ad un amico non identificato, esprime una rassegnata dichiarazione di sconforto nei confronti della vita e, al contempo, elabora un confronto tra sé stesso e il proprio dialogante, assunto ad *exemplum* comportamentale. Il testo, che suggerisce un'amicizia di lunga data (v. 1), si rivolge ad un interlocutore detto di «stato» diverso (v. 2) o perché spiritualmente più vicino a Dio – e infatti si dice essere stato dotato dal cielo di «alti ornamenti» (v. 12) – o perché esponente di una carica ecclesiastica. Nel componimento – che si deve iscrivere nella produzione moralista e spirituale di Molin – il poeta, in preda alla disillusione, si dichiara sul punto di naufragare nella consapevolezza che non abbia alcun senso desiderare nulla giacché si è costantemente ostacolati da venti contrari. La rassegnazione, ribadita in più *loci* (vv. 3, 4, 6, 9-10), è rimarcata anche dall'iterato ricorso alla negazione (vv. 5, 6, 8 e 14).
Il sonetto non è databile ma è da ritenersi verosimilmente tardo.

Poi che molt'anni abbian provato insieme
(benché diverso in parte è il nostro stato)
quanto fia 'l mondo a' bei desir ingrato,
spoglianci omai di più fallace speme, 4

ch'uom, che li crede men, men anco teme
sue gravi ingiurie e men contrario fato,
ma schermo fa d'un pensier gelato,
che per nulla qua giù sospira o geme. 8

Deponiam, dunque, l'una e l'altra vana
cura di lui, ché son contrari i venti
al navigar di questa vita umana. 11

E, s'a voi più diè 'l cielo alti ornamenti
d'alzarvi a lui per via più destra e piana,
qui per voi men si speri e si paventi. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–eme*) e D (*–enti*) condividono la tonica in *–e*; B (*–ato*) e C (*–ana*) la tonica in *–a*; inclusiva la rima "venti": "paventi" (10, 14).

1-4. ■ MONDO…INGRATO: per il sintagma cfr. *Rvf* 268, 20 «Ahi orbo *mondo ingrato* (: stato)» e B. Tasso *Amori* V 31, 4 «di quanti dona onori il *Mondo ingrato* (: stato)». ■ SPOGLIANCI: il termine, così come *deponiam* (v. 9), rimarca la rassegnazione sconfitta del poeta. ■ FALLACE SPEME: in quanto illusoria; il sintagma è fortemente petrarchesco (*Rvf* 21, «vive in *speranza* debile et *fallace*»; 32, 4 «e 'l mio di lui *sperar fallace* e scemo»; 99, 2 «come 'l *nostro sperar* torna *fallace*»; 290, 5 «O *speranza*, o *desir* sempre *fallace*»; 294, 14 «veramente *fallace* è la *speranza*»).
5-8. ■ LI: i *desir* del v. 3. ■ MEN: si noti la ridondanza del termine «ch'uom, che li crede *men*, *men* anco teme / sue gravi ingiurie e *men* contrario fato» (vv. 5-6). ■ SUE GRAVI INGIURIE: del mondo. ■ CONTRARIO FATO: per il concetto cfr. son. 157, 1 «Qual *fato adverso*, o qual celeste cura» e rimandi. ■ SCHERMO FA: 'si protegge'; per l'espressione verbale cfr. canz. 154, 74 «e con l'ardir *fa schermo* a la paura» e rimandi. ■ PENSIER GELATO: quindi insensibile ad ogni desiderio e illusione; è forse valida ammettere un contatto con B. Tasso *Amori* III 4, 7 «al *gelato pensier* tanto contese».
9-11. ■ DEPONIAM: corrispettivo di *spoglianci* (v. 4), in posizione isometrica. ■ LUI: il mondo. ■ CONTRARI I VENTI: la metafora – già in *Rvf* 128, 105; 132, 10; 272, 11 e *TF* III, 92 – si attesta anche in Bembo *Rime* 43, 6 «non ho *venti contrari* e rompo in scoglio» e conobbe un largo seguito nella lirica del Cinquecento; tra questi si segnala Della Casa *Rime* 16, 6; Stampa *Rime* 92, 2; B. Tasso *Amori* I 56, 9-11; I 94, 12; I 123, 11; V 6, 5. ■ NAVIGAR…UMANA: è tradizionale il *topos* della vita intesa come una

navigazione per mare; in Molin si avverte anche nella canz. 195, 136-137 «E, per il viver vostro è un mar ondoso / d'errori in fragil barca» e rimandi.
12-14. ■ ALTI ORNAMENTI: pregi, in questo caso, spirituali. ■ A LUI: a Dio. ■ DESTRA E PIANA: quindi più facilmente. ■ QUI: in contrapposizione al *cielo* (v. 12). ■ SI SPERI E SI PAVENTI: sono valide due possibili interpretazioni: 'sulla terra ci si disperi meno e si abbia meno timore per il vostro bene' oppure 'qui sulla terra grazie a voi ci si disperi meno e si abbia meno timore'. La coppia verbale ricorda «che per nulla qua giù sospira o geme» (v. 8), posto sempre in conclusione di partizione strofica e sempre in dittologia verbale.

227. [c. 104*v*]

Il sonetto omaggia un'opera trattatistica di argomento equestre, ma di cui non si forniscono indizi sufficienti per un'identificazione certa. Limitatamente al contesto più vicino a Molin, si potranno almeno suggerire alcune ipotesi: l'*Opera della Medicina de' Cavalli composta da diversi antichi Scrittori* (Venezia, Tramezzino, 1543 e 1548); i *Quattro libri di Vegezio della medicina de' Cavalli ed altri Giumenti* (Venezia, Tramezzino, 1544); *Del Medicar i Cavalli* di Costantino Cesare (Venezia 1543); *Domatione del poledro* di Michelangelo Biondo (Venezia, Apolline, 1549); *Gli ordini di cavalcare* del napoletano Federico Grisone (Venezia, Valgrisi, 1551); *Il cavallerizzo* di Claudio Corte (Venezia, Ziletti, 1562); *La gloria del cavallo* di Pasquale Carracciolo (Venezia, Giolito, 1567). Le opere di Biondo, che volgarizzò la prima parte del duecentesco *De cura equorum* di Giordano Ruffo, e di Grisone godettero di un imponente successo nazionale ed è legittimo credere che Molin possa alludere ad uno dei loro trattati. Tuttavia, la familiarità del nostro con l'editore Michele Tramezzino autorizza a pensare che Molin si possa riferire ad uno dei suoi prodotti tipografici. In ogni caso il sonetto di Molin non figura in apertura di nessuno delle stampe – e ristampe – cinquecentesche sopracitate né sono chiare le ragioni alla base della sua scrittura. A margine, si ricordi che Berardino Rota (*Rime* CXX) e Luigi Tansillo (*Rime* 407) composero sonetti in lode del trattato di ippica di Pasquale Caracciolo, con toni analoghi allo scritto del nostro. Il sonetto di Molin è agilmente suddivisibile in due momenti: le quartine si riferiscono al contenuto dell'opera in questione, mentre le terzine illustrano i benifici di cui godrà il lettore, descritto come un cavaliere del proprio tempo alla ricerca di gloria in ogni punto del globo. Per uno studio sull'ampio riscontro di pubblico della tradizione trattatistica equestre nel XVI secolo, ma con un *focus* soprattutto ferrarese, cfr. TOMASSINI 2014.
Il sonetto non è databile.

Legga del buon scrittor le dotte carte
chi 'l destriero miglior conoscer cura
e l'infermo sanar, e chi procura
per suo valor gradito esser da Marte, 4

ché ben vedrà ne l'una e l'altra parte
quanto s'impara e giovi, e qual misura
regga il senno e l'ardir, come natura
talor s'avanza, ove maestra è l'arte. 8

Sì potrà, poi, salir novo Pegaso
e, fatto cavalier nobile errante,
cercar con gloria sua l'Orto e l'Occaso, 11

e dove indrizzarà l'ali e le piante,
securo gir d'ogni contrario caso,
scorto da sue virtù sì rare e tante. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–arte*) e D (*–ante*) sono in assonanza; A, C (*–aso*) e D condividono la tonica in *–a*; inclusive le rime e "cura": "procura" (2, 3), "parte": "arte" (5, 8) e "Occaso": "caso" (11, 13).

1-4. ■ LEGGA: la scelta verbale conferma il fatto che Molin abbia redatto il sonetto in occasione della pubblicazione di un'opera, probabilmente, trattatistica. ■ BUON SCRITTOR: in assenza di maggiori indizi, non identificabile. ■ DOTTE CARTE: costrutto encomiastico tradizionalmente riferito a componimenti letterari; per esempio in eguale maniera si esprime Francesco Bonomo in relazine alla lirica di Molin nel sonetto *Gentil Molino, il cui ingegno, et arte*, 4 «de mille tue purgate e *dotte carte*» (Molin *Rime* 249a). ■ DESTRIERO: occorre segnalare che ad esprimersi in termini simili in un sonetto in lode del trattato di ippica di Carracciolo è Rota *Rime* 120, 1-2 «Corra pur senza fren securo il vostro / *destrier*, né tema al suo bel corso intoppo». ■ CURA: 'intende, ha intenzione'. ■ PROCURA: 'si impegna, ambisce'. ■ VALOR: il valore militare. ■ MARTE: per la presenza di Marte, dio della guerra, in Molin cfr. son. 32, 1 e rimandi.
5-8. ■ NE L'UNA…PARTE: nelle ripartizioni dell'opera. ■ SENNO: cfr. «spirar vera onestà, *senno* e *valore* [= v. 4]». ■ COME NATURA…ARTE: per l'abituale *topos* della superiorità dell'arte, in questo caso letteraria, sulla natura cfr. i sonetti 202 e 224 e rimandi.
9-11. ■ SALIR: 'montare'. ■ PEGASO: mitico cavallo alato, al quale la mitologia greca attribuiva imprese favolose. Sia Tansillo (*Rime* 407, 4) sia Rota (*Rime* 120, 7), in omaggio al trattato equestre di Caracciolo, includono un richiamo a Pegaso. ■ CAVALIER…ERRANTE: il cavaliere errante è figura topica della letteratura cavalleresca medievale e moderna; non si può escludere un qualche riferimento ad Ariosto *Orl. Fur.* IX 62, 2; XXI 4,7; XXIII 72, 4; e XXXV 37, 2. ■ CERCAR: da ricondurre alla tradizionale *quête* cavalleresca. ■ L'ORTO E L'OCCASO: l'Oriente e l'Occidente, quindi i confini del mondo; sintagma molto frequente in B. Tasso *Amori* IV 31, 7 «eran già gite da *l'occaso a l'orto*»; III 85, 9-10 «tal che, quand'i suoi rai china a l'*occaso* / e qualor sorge il dì da l'*oriente*»; IV 72, 14 «al Borea a l' Austro, e da l'*occaso a l'orto*»; V 15, 11 «a cui s'inchinerà *l'occaso e l'orto*»; V 24, 14 «fia ancora udito, e da l'*occaso a l'orto*»; (a Domenico Venier) V 117, 2 «aere che m'ascondea *l'occaso e l' orto*»; V 141, 4 «che fean meravigliar *l'occaso e l'orto*»; V 185, 12 «sospinto *or ver' l'occaso, or verso l'orto*».
12-14. ■ ALI: del cavallo alato. ■ LE PIANTE: 'le piante dei piedi' quindi 'i propri passi'; cfr. son. 136, 9 «Qui pur vorrei col cor fermar *le piante* (: errante)». ■ CONTRARIO CASO: cfr. son. 226, 6 «sue gravi ingiurie e men *contrario fato*» e rimandi. ■ RARE E TANTE: in riferimento alle virtù cfr. Muzio *Rime a Tullia* 13, 1 e B. Tasso *Amori* V 128, 13-14.

228. [c. 105*r*]

Sonetto encomiastico per un imprecisato destinatario che, a fronte delle mirabili imprese di cui si dimostra capace, viene elogiato al pari di un nuovo Ercole. La solennità dell'impresa che l'eroe del proprio tempo si accinge ad affrontare gode di una qualche forma di approvazione papale (v. 9) e il nemico assume la fisionomia di un temibile mostro mitologico (v. 5). È lecito pertanto suggerire che il destinatario debba riconoscersi in Carlo V, impegnato nel conflitto crociato, oppure in Ercole Gonzaga, chiamato dal papa a contrastare la coeva crisi religiosa, assumendo la direzione dei lavori del Concilio di Trento nel 1561. Per le ipotesi cfr. cap. V. 3. 4 *Il culto veneziano per Carlo V,* p. 208.
Il sonetto non è databile.

O ben dal ciel predestinato in terra,
tra gli Ercoli di Dio più chiari al mondo
novo eroe, d'ogni error purgato e mondo,
saggio, forte e invitto, in pace e in guerra, 4

poiché quell'idra forte al fin da voi s'atterra,

che cercò por le vostre glorie al fondo,
sol vi resta chinar gli omeri al pondo,
ché nostra oppressa fe' non caggia a terra. 8

Piegate pur le spalle al santo peso,
ch'ara di questo a voi fatale incarco
vi diede il Ciel, che v'ha da lei difeso. 11

Quando, con fera tal ristretta al varco,
vid'uom mai spirto di valor sì acceso?
Dicalo il ver, ch'io son nel mio dir parco. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–erra*) e C (*–eso*) condividono la tonica in *–e*; A e D (*–arco*) un parziale consonantismo; etimologica e inclusiva la rima "terra": "atterra" (1, 5); identiche le rime "terra": "terra" (1, 8); equivoca la rima "mondo": "mondo" (2, 3).

1-4. ■ DAL CIEL…TERRA: si noti il marcato contrasto tra *cielo* e *terra* al v. 1, quindi tra Dio e uomo. ■ ERCOLI: l'uso del nome plurale potrebbe ricondursi, con senso assoluto, ad un generico significato di 'eroi' oppure a tutti coloro che si chiamarono effettivamente Ercole, riproponendone le qualità eroiche. Il mito erculeo godette di una particolare fortuna nel corso del Rinascimento, diventando Ercole il simbolo dell'uomo capace conquistare la propria eternità eroica attraverso le proprie virtù (per la ripresa del mito erculeo nel XVI secolo, con un'attenzione soprattutto sul contesto estense, cfr. FERRARI 1988). ■ ERROR: 'peccato'. ■ PURGATO E MONDO: molto simile a B. Tasso *Amori* III 67, 22 «chi non è *d'ogni error purgato e* santo». ■ SAGGIO…INVITTO: per analoga elencazione cfr. *Rvf* 53, 3 «un signor *valoroso*, *accorto* et *saggio*»; Bembo *Rime* 21, 1 «Grave, *saggio*, cortese, alto signore»; Stampa *Rime* 263, 1 «Dotto, *saggio*, gentil, chiaro Bonetto». Per l'accostamento aggettivale cfr. *TC* III, 49-50 «Poco dinanzi a lei vedi Sansone / vie più *forte* che *saggio*…» e Bembo *Rime* 109, 14 «e direnti Clemente e *forte* e *saggio*». ■ IN PACE E IN GUERRA: quindi 'sempre'; per l'accostamento cfr. Bembo *Rime* 107, 9 «Gela, suda, chier *pace* e move *guerra*», Della Casa *Rime* 46, 50 «…prometton *pace* e *guerra* fanno»; Stampa *Rime* 163, 10 «…*e guerra e pace*».
5-8. ■ IDRA: mostruoso serpente mitologico dalle molte teste ucciso da Ercole in una delle sue imprese; nel sonetto di Molin (in risposta a Curzio Gonzaga) 251, 4 «e *l'idra* e 'l tauro con eterni pregi» e rimandi. ■ AL FONDO: cfr. canz. 154, 17 «ma di por anco *al fondo*»; già in *Rvf* 194, 4 «…*al fondo* bibo». ■ OMERI: in lett. 'le spalle'; cfr. son. 62, 9 «certo a gli *omeri*, al fianco, e ne l'aspetto». ■ AL PONDO: 'al peso'. ■ OPPRESSA FE': riferimento alla crisi religiosa del proprio tempo. ■ CAGGIA A TERRA: perché sconfitta.
9-11. ■ PIEGATE: da ricondurre al *chinar* del v. 7. ■ LE SPALLE: i già citati *omeri* del v. 7. ■ SANTO PESO: già *pondo* (v. 7). ■ ARA: 'altare, tempio'.
12-14. ■ RISTRETTA: 'addossata'. ■ PARCO: il sintagma è identico a *Rvf* 144, 7 «…et *io sono nel mio dir parco* (: incarco)».

229. [c. 105*r*]

Sonetto encomiastico per l'imperatore Carlo V, presentato come nuovo Carlo Magno e al contempo come suo superamento, in quanto Carlo V è destinato a imprese ancora più gloriose ed al controllo di domini ancora più estesi. Il tentativo di rinnovare il disegno universalistico di Carlo Magno costituiva, in effetti, uno dei capisadi dell'ideologia imperiale (cfr. BOSBACH 2002). In un'ottica stilistica, non sfuggano la disseminazione fonica della vibrante *-r* (quasi strascico fonico del nome Carlo) e la diffusa tortuosità sintattica. Per qualche considerazione sulla mitizzazione di Carlo V nella lirica di Molin cfr. cap. V. 3. 4 *Il culto veneziano per Carlo V: Molin e dintorni,* pp. 207-211.
Il sonetto è verosimilmente da ritenersi anteriore al 1548, anno di morte dell'imperatore.

Se de le voglie sue fallace segno
non presta od opra in noi cura divina,
renda 'l valor, ch'in voi s'apre e affina,
d'almi pregi d'onor vi mostra degno, 4

o per vera virtù d'armi e d'ingegno,
novo Carlo fatal, cui 'l ciel destina
grazie che 'l mondo a riverirvi inchina,
non le provincie pur del vostro regno. 8

Ecco la Stiria e gli altri luoghi insieme
che v'accolgon devoti entro a lor seno,
ma vi promette il Ciel maggior governo. 11

Quel ch'a Carlo non diè, cui pose freno
Morte, Carlo a voi serba, al vostro seme,
ch'avrà nel mondo impero alto ed eterno! 14

Sonetto su 5 di rime di schema ABBA ABBA CDE DCE; A (*–egno*), D (*–eno*) ed E (*–erno*) sono in assonanza; C (*–eme*) condivide con le precedenti la tonica in *–e*; D ed E sono in parziale consonanza condividendo il perno consonantico in *–n*.

1-4. ■ FALLACE: in quanto illusorio. ■ SEGNO: 'prova'. ■ PRESTA: 'manifesta'. ■ CURA DIVINA: per l'espressione cfr. Bembo *Rime* 152, 19 «te qui tenendo la *divina cura*». ■ AFFINA: 'si perfeziona'. ■ PREGI: simile in Stampa *Rime* 158, 4 «alti *pregi*, alti *onori*…». ■ D'ONOR…DEGNO: cfr. *Rvf* 244, 9 «…di quel *grand'onor degno* (: regno)» e Bembo *Stanze* 14, 2 «l'uno et l'altro di laude e *d'onor degno*».
5-8. ■ VERA VIRTÙ D'ARMI: ovvero 'le qualità militari'; si noti l'allitterazione e l'insistenza sulla vibrante: «VeRa ViRtù d'aRmi». ■ NOVO: Molin elabora un confronto con l'imperatore del Sacro Romano Impero Carlo Magno; è ineludibile il precedente di *Rvf* 28, 25 «onde nel petto al *novo Karlo* spira», in riferimento a Filippo VI. ■ FATAL: 'voluto dal fato'; per l'espressione riferita a Carlo V cfr. Aretino sonetto *L'Invidia che dà menda al ciel, che gira*, 12 «vinta da *Carlo* Imperator *fatale*» (in Aretino *Poesie varie*, p. 172). ■ CUI 'L CIEL DESTINA: per l'espressione cfr. *Rvf* 213, 1 «…ch'a pochi *il ciel destina* (: inchina) / rara *vertù* [= v. 5]…»; Bembo *Rime* 5, 13-14 «…e sono in voi / *gratie* [= v. 7], ch'a pochi *il ciel largo destina* (: divina)» e 6, 13-14 «…e son cagion ch'io speri/ *grazie*, ch'a *pochi il ciel largo destina* (: divina)». ■ GRAZIE: 'qualità'. ■ MONDO: pur contemplata l'eventualità di un'iperbole, qui Molin molto probabilmente allude al Nuovo Mondo, giustificando così la precisazione geografica del v. 8. ■ INCHINA: il gesto di sudditanza per eccellenza; sempre in riferimento a Carlo V in Molin son. 144, 4 «il gran *Carlo inchinar* di tanto merto». ■ NON…PUR: 'non solo'. ■ PROVINCIE: i territori di controllo europeo, menzionati al v. 9.
9-11. ■ STIRIA: area del sud-est dell'Austria, al confine con l'odierna Slovenia e Carinzia. La regione consiste in uno dei molti possedimenti di Carlo V, ereditato da Massimiliano I d'Asburgo (1459 – 1519), nonno paterno, nel 1519 insieme all'Arciducato d'Austria, Carinzia, Tirolo, Alsazia e Brisgovia. ■ E GLI ALTRI LUOGHI: nel 1506 Carlo V dal padre acquisì la Borgogna e le Fiandre; dal nonno materno Carlo V ereditò nel 1516 il Regno di Napoli e di Sicilia, insieme alla corona d'Aragona, e il regno di Castiglia e dal nonno materno nel 1519 i territori asburgici dell'Europa centrale. ■ VI ACCOLGON: personificazione delle regioni sottoposte all'autorità politica di Carlo V. ■ SENO: lett. 'nel petto'. ■ IL CIEL: Dio. ■ MAGGIOR GOVERNO: è valido ammettere due ipotesi: le conquiste coloniali o l'auspicio di vittorie in Oriente.
12-14. ■ CARLO…CARLO: Carlo Magno e Carlo V (con comune *ictus* in terza sede). ■ NON DIÈ: il soggetto sottinteso è 'il cielo'. ■ CUI POSE FRENO MORTE: per l'espressione 'porre freno' cfr. *Rvf* 128, 17 «…à *posto* in mano il *freno*»; 222, 9 «Chi *pon freno* a li amanti…» e 268, 67 «*Pon freno* al gran dolor…» e B. Tasso *Amori* V 14, 4 «*posero freno* a Regni, a imperadori». ■ VOSTRO SEME: 'la vostra discendenza'; dal matrimonio nel 1526 con Isabella d'Aviz Carlo V ebbe sei figli: Filippo (1527 – 1598), Maria (1528 – 1603), Ferdinando (1529 – 1530), Giovanna (1535 – 1573), Giovanni (1537 – 1538) e un ultimo nato

morto nel 1539. Ebbe anche cinque figli illegittimi: Isabella (1518 – …); Margherita (1522 – 1586) dall'unione con Giovanna van der Ghynst; Giovanna (1522 – 1530) dall'unione con nobildonna di Nassau; Taddea (1523 – 1563) dall'unione con Orsolina della Penna; Giovanni (1547 – 1578) dall'unione con Barbara Blomerg. ■ MONDO: già *mondo* al v. 7, al quale si rimanda per le possibilità semantiche. ■ ALTO: 'solenne'; riferito ad *impero* anche in Molin son. 32, 8 «che trar Giove tentò da *l'alto impero*».

230. [c. 105*v*]

Sonetto in lode di Bernardo Cappello o Bernardo Tasso (per la questione cfr cap. V. 6. 2 *La rete di amicizie*, pp. 296-298). Il componimento consiste, molto probabilmente, in una fase redazionale anteriore del son. 205, a cui si rimanda per maggiori dettagli sull'occasione di scrittura. Nonostante lievi divergenze formali, il contenuto e l'ordine di esposizione degli argomenti sono infatti sostanzialmente equivalenti. Si noti, però, la differente modulazione metrica delle terzine (son. 205: CDE DCE; son. 230: CDC DCD), fra le quali tuttavia è comune la rima *-oria* (e rispettivi rimanti "istoria: "memoria").
Il sonetto non è databile.

NOTA ECDOTICA: cfr. cap. VII. 3, pp. 423-424.

Ben poggiò dietro a l'orme, ove s'alzaro
gli antichi illustri e i due Toschi maggiori,
questi cantando i suoi leggiadri amori
ch'erge a lor stil il suo sì colto a paro. 4

Dateli, o Muse, il faticoso e raro
pregio de' vostri sempiterni allori
e qual più riverisce i vostri cori
men si dimostri d'onorarlo avaro. 8

Ma tu, che 'n cima del bel colle arrivi,
scendi, Bernardo, e la famosa istoria
di nostra patria in sermon sciolto scrivi, 11

ché, s'ella del tuo stil si vanta e gloria,
tu, figlio a lei per cui sì chiaro vivi,
mancar non puoi di farne alta memoria! 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–aro*) e B (*–ori*) sono in consonanza; ricche le rime "arrivi": "scrivi" (9, 11) e "istoria": "gloria": "memoria" (10, 12, 14).

1-4. ■ ORME: 'i passi'. ■ ANTICHI ILLUSTRI: i rappresentanti della letteratura greca e latina. ■ TOSCHI MAGGIORI: Petrarca e Dante.
5-8. ■ DATELI…ALLORI: uguale in son. 205, 5-6. ■ FATICOSO: l'idea che la poesia comporti fatica è già in *Rvf* 214, 13 «Caro, dolce, alto e *faticoso pregio*». ■ PREGIO: 'privilegio', per questo cfr. son. 62, 7 «da le tre *dive*, onde *il pregio* si diede». ■ SEMPITERNI ALLORI: l'alloro, tradizionalmente simbolo della gloria poetica, è sempre verde. ■ RINVERISCE: 'rinverdisce'. ■ MEN SI DIMOSTRI…AVARO: da ricondurre a son. 205, 8 «…*si mostri avaro*».
9-11. ■ TU: Bernardo Cappello o Bernardo Tasso. ■ BEL COLLE: Parnaso. ■ BERNARDO: in posizione isometrica anche in son. 205, 10. ■ LA FAMOSA ISTORIA: son. 205, 13 «Adria d'udir *la sua*

famosa istoria». ■ DI NOSTRA PATRIA: Venezia. ■ IN SERMON SCIOLTO: anche in son. 205, 11 «*col sermon sciolto*, a la tua maggior memoria».
12-14. ■ ALTA MEMORIA: son. 205, 11 «col sermon sciolto, a la *tua maggior memoria*».

231. [c. 105*v*]

Preghiera spirituale rivolta a Pietro Antonio di Capua, indicato da Molin come punto di riferimento per la salvezza della propria anima, in balia di una tempesta interiore. In contatto con gli ambienti ereticali italiani, Di Capua fu arcivescovo di Otranto e poi nunzio pontificio presso la Serenissima a partire dal 1565. Insieme al suo segretario Giannetti (quest'ultimo al tempo accusato di eresia), Di Capua era già stato accolto a Venezia nel 1545, quando fu ospite di Donato Rullo, a sua volta condannato a morte dall'Inquisizione nel 1566 per la sua sgradita vicinanza al cardinale Reginald Pole e agli ambienti eterodossi settentrionali. Di Capua – dedicatario nel 1542 di un volume del *Nuovo testamento* di Antonio Brucioli – attirò a sua volta i sospetti dell'Inquisizione per il legame con il citato Giannetti, con la realtà valdesiana napoletana e per i suoi stretti rapporti con Guido da Fano, Pietro Carnesecchi, Giovanni Morone e Vittore Soranzo. Dapprima appoggiato da papa Paolo III e papa Paolo IV, Di Capua fu invece fortemente ostacolato da papa Pio V (1566-1572) per la sua vicinanza agli ambienti protestanti e per il suo indiretto coinvolgimento in tutti i più importanti processi inquisitoriali di metà XVI secolo: non ottenne mai l'aspirato cardinalato, nel 1566 gli fu revocata la nunziatura, ma riuscì ad evitare ogni condanna. In ogni caso, Di Capua rappresentò una delle personalità ecclesiastiche più rilevanti dello scenario religioso del suo tempo.
Il sonetto è databile alla metà del XVI secolo.

Così veggia scoprir propizia stella,
ch'i desir vostri al lor fin sacro guidi,
come in voi tal virtù vien che s'annidi
ch'ogni pregio di lei minor s'appella, 4

e, come ancor sperai la mia rubella
sorte avanzar poi ch'apparir vi vidi,
qual uom che scorga in mar, lunge da i lidi,
raggio che 'l salvi da mortal procella, 8

or, s'io m'inchino a voi, fatal mio segno,
con quella fe' ch'un cor puro presume
trovar pietate di suo stato indegno, 11

vostra grazia a mio scampo apra il suo lume,
se 'l sangue in voi di Capua illustre e degno
meco non perde il suo proprio costume. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–ella*) e C (*–egno*) condividono la tonica in *–e*; etimologica la rima "indegno": "degno" (11, 13).

1-4. ■ PROPIZIA STELLA: 'destino favorevole'; per uguale espressione cfr. Stampa *Rime* 100, 5 «o mia ventura, o mia *propizia stella*» e G. Gradenigo *Rime* 35, 6 «scopro più al viver mio *propizia stella*». ■ ANNIDI: per l'uso del verbo, in contesto diverso, cfr. son. 19, 2. ■ DI LEI: riferito alla stella.
5-8. ■ RUBELLA: 'ribelle', in quanto peccatrice; per l'uso in Molin cfr. son. 65, 3 e rimandi. ■ AVANZAR: 'procedere, migliorare'. ■ QUAL UOM: Molin si associa ad un naufrago. ■ IN MAR,

LUNGE DA I LIDI: la metafora del mare aperto si riferisce alla propria condizione di naufragio spirituale e smarrimento esistenziale. ■ RAGGIO: Di Capua è associato ad un faro di luce, capace di salvare Molin dalla tempesta; per immagine quasi analoga (ma in contesto differente) cfr. Stampa *Rime* 108, 26-88 «che del mio pianto l'infinito mare / m'hai acquetato al *raggio* de le stelle / ch'ovunque splendon fugan le tempeste». ■ PROCELLA: 'tempesta'; cfr. son. 211, 1 «Non dè temer del ciel nembo o *procella*»; cfr. *Rvf* 206, 26 e 366, 64. Per l'impiego della metafora in ambito spirituale cfr. anche la canz. 95 e rimandi.
9-11. ■ SEGNO: poet. e arcaico per 'stella'; Dante *Par.* XXII, 110-111 «nel foco il dito, in quant'io vidi 'l *segno* / che segue il Tauro e fui dentro da esso» e *Rvf* 189, 12 «Celansi i duo mei dolci usati *segni*». Il destinatario è stato associato alla luminosità di una stella già ai vv. 1 e 8, e poi al v. 12. ■ STATO INDEGNO: Molin riconosce la propria natura peccatrice.
12-14. ■ MIO SCAMPO: 'mia salvezza'. ■ DI CAPUA: Pietro Antonio di Capua (Napoli 1513 – Otranto 1579); per le sue posizioni eterodosse rimando a MARCATTO 2003. ■ ILLUSTRE E DEGNO: da riferire a *sangue* (v. 13).

232. [c. 106*r*]

Il sonetto intende sostenere la nomina cardinalizia di un ecclesiastico, sicuramente noto al poeta e assai stimato da Molin. Del destinatario si ricordano la brillante carriera fin dalla giovane età e i precenti incarichi di nunzio apostolico (vv. 9-11), dettagli che rendono possibili alcune proposte intorno alla sua identificazione (per la quale cfr. cap. V. 6. 7 *La rete politico-religiosa*, pp. 310-312). Il componimento presenta delle vicinanze stilistiche e formali con il son. 231. Oltre alla presenza del medesimo schema metrico e della comune rima C –*egno*, in posizione isometrica e con identico rimante «segno», nella prima quartina non manca una significativa concentrazione di connessioni infratestuali di tipo lessicale: «come in voi tal *virtù* vien» (son. 231, 3) e «Quella *virtù*» (son. 232, 1); «fatal mio *segno*» (son. 231, 9) e «*segno*» (son. 232, 2); «*degno*» (son. 231, 13) e «*degno*» (son. 232, 3); «*sperai*» (son. 231, 5) e «*spera*» (son. 232, 7). Infine, merita una segnalazione l'intarsio lessicale di sfera religiosa che innerva il sonetto: «divin consiglio» (v. 1); «Roma» (v. 3); «nunzio» (v. 10) e «voti» (v. 14).
Il sonetto non è databile.

Quella virtù, che per divin consiglio
diè segno in voi fin da prim'anni vostri,
degno or vi fa che Roma il crin v'inostri,
cui giovanetto il pie' drizzaste e 'l ciglio. 4

Questa, che l'alma fe' posta in bisbiglio
vede, strano romor de' tempi nostri,
spera ch'ancor per voi queto si mostri
quel che minaccia universal periglio. 8

E ben s'affida e gliene deste il pegno
quando nunzio di lei, sì destro e sano,
tempraste i vani error di regno in regno. 11

Grido volgar, che mai non s'ode in vano,
v'augura e chiama a più sublime segno!
Adempia i voti, poi, chi 'l tutto ha in mano! 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; inclusiva la rima "inostri": "nostri" (3, 6).

1-4. ■ QUELLA: in contrapposizione all'isometrico dimostrativo *questa* (v. 5). ■ DIVIN CONSIGLIO: volontà divina. ■ VIRTÙ…VOSTRI: l'eccezionale virtù del destinatario si manifesta fin dalla sua giovane età. ■ ROMA: quindi 'la Santa Sede'; con questa accezione in Molin anche nel son. 208, 4 «a *Roma*, e a chi vi dà pregio sì altero». ■ INOSTRI: 'orni di ostro, di porpora'; l'abito corale dei cardinali è simile a quello dei vescovi, ma di color rosso porpora (da cui il nome di «porporati»); *Rvf* 192, 5 «vedi quant'arte dora e 'mperla e '*nostra* (: vostra: mostra)»; Bembo *Rime* 218, 6 «come gemma s'indora o seta *inostra*»; B. Tasso *Amori* I 33, 8 «ché la vera il pensier pinge e *inostra* (: mostra: nostra)»; IV 87, 3-4 «tanti fior di *virtute* [= v. 1] e di valore / che 'l mondo intorno intorno imperla e *inostra*»; V 42, 6 «se bene ovunque passa imperla e *inostra*»; V 56, 4 «da terra indora, e l'aria imperla e *inostra* (: vostra: mostra)» e V 67, 7 «di bellezze, che indora, imperlar e *inostra* (: vostra: mostra)». ■ GIOVANETTO: si noti la scelta del diminutivo per ribadire la precoce adesione eccelsiastica del destinatario.
5-8. ■ QUESTA: Roma. ■ BISBIGLIO: 'dicerie'; l'espressione 'porre in bisbiglio' è assai infrequente nella lirica del Cinquecento. Si è rinvenuto un uso analogo da parte del veneto Giovanni Battista Ramusio (1485 –1557), autore dell'imponente e celebre serie letteraria delle *Navigazioni e viaggi* (Venezia, Giunti, 1550): «E disse che l'altro capitano cristiano che era andato avanti aveva lasciate le sue genti da questa parte del fiume, per non *porre* gli avversarii *in bisbiglio*» (Ramusio *Navigazioni e viaggi*, VI p. 746). ■ STRANO ROMOR: anticipato dal *bisbiglio* del v. 5; per l'uso in Molin cfr. son. 221, 3 «desto da quel *romor*, ch'a noi fa fede». ■ TEMPI NOSTRI: per il sintagma in punta di verso cfr. B. Tasso *Amori* I 50, 8 e II 71, 13. ■ PER VOI: 'grazie a voi'. ■ QUEL…PERIGLIO: probabilmente da ricondurre alla minaccia luterana, ma non si esclude un eventuale riferimento alla minaccia ottomana.
9-11. ■ DESTE IL PEGNO: 'dato garanzia'. ■ NUNZIO DI LEI: in qualità di 'legato ecclesiastico'. ■ DESTRO E SANO: 'abile e onesto'; simile la costruzione aggettivale in dittologia nel son. 231, 13 «…*illustre e degno*». ■ VANI ERROR: i peccati; cfr. son. 133, 7 «son proprio luoghi, ove a *mondani errori*» e rimandi.
12-14. ■ GRIDO VOLGAR: il destinatario è sostenuto da un grande favore popolare. ■ SEGNO: 'missione'. ■ VOTI: 'le preghiere'. ■ CH'IL TUTTO HA IN MANO: riferito al papa che ha il potere di nominarlo cardinale.

233. [c. 106*r*]

In dialogo con l'amico Domenico Venier, il poeta si dice sfibrato da una febbre amorosa così violenta da determinarne la morte, ragion per cui détta all'amico, in conclusione di componimento, il proprio epitaffio. Non è attestato alcun sonetto di risposta. La poesia, in dialogo con la tradizione epitaffica di matrice classica, si avvicina al filone lirico dei testamenti amorosi. Per un altro caso in versi si veda anche MOLIN *Rime* 199.
Il sonetto non è databile.

TRADIZIONE TESTUALE: VENIER *Rime* 1751, p. 113.

Quest'amorosa in me febre sì lenta,
ch'io fuor non mostro e mi sta dentro a l'ossa,
forza avrà al fin che, traboccando in fossa,
cada la vita mia di virtù spenta, 4

ch'ove il vigor natio, che 'l tempo allenta,
scema a l'infermo, il mal cresce in sua possa
e, per quel ch'io di me comprender possa,
non molto lungi è il fin ch'altri paventa. 8

Quando fia 'l dì, ch'io già molto no 'l temo,
Venier, tu cui di me tanto amor strinse,
scolpir farai sovra il mio albergo estremo: 11

«Qui giace un uom ch'Amor più volte vinse
e fuggì sempre, fuor ch'un duol supremo
ch'egro con l'ardor suo primo l'estinse». 14

Sonetto su 4 rime di schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–enta*) e C (*–emo*) condividono la tonica in *–e*; inclusive le rime "lenta": "allenta" (1, 5), "ossa": "fossa" (2, 3); equivoca la rima "possa": "possa" (6, 7); paronomastiche le rime "temo": "estremo" (9, 11) e "strinse": "estrinse" (10, 14); ricca la rima "estremo": "supremo" (11, 13).

1-4. ■ AMOROSA…FEBRE: per la tradizionale espressione cfr. per esempio Della Casa *Rime* 45, 62 «*febre amorosa*…» e Stampa *Rime* 159, 1 «Quella *febre amorosa*…». ■ FUOR: marcato il contrasto con *dentro* (v. 2). ■ DENTRO: è motivo consueto alla lirica amorosa cinquecentesca l'idea che l'innamorato soffochi il proprio sentimento e non lo manifesti. ■ TRABOCCANDO: 'riversandosi'. ■ CADA: riferito alla *vita* anche in *Rvf* 315, 4 «ove scende *la vita* ch'*al fin cade*».
5-8. ■ VIGOR NATIO: la tempra, il vigore; forse è valida una memoria di *Rvf* 71, 66 «dal *vigor natural*…». ■ CHE 'L TEMPO ALLENTA: il trascorrere del tempo, invecchiando, indebolisce l'uomo. Per un concetto analogo in Molin cfr. son. 77, 3 «né miri in me l'età ch'omai *s'allenta*». ■ SCEMA: 'si riduce, viene meno'; l'immagine è già nei *Fragmenta* (*Rvf* 331, 15 e 361, 3), ma non si esclude una mediazione di Bembo *Rime* 99, 13-14 «che pote omai *l'infermo* durar poco, / in cui *scema virtù*…». ■ INFERMO: perché malato di *febre* (v. 1) e al «mal» (v. 6). ■ CRESCE: è marcata la dinamica oppositiva tra lo *scemare* dell'una e il *crescere* dell'altra. ■ POSSA: 'possanza, forza'. ■ COMPRENDER POSSA: simile a Molin son. 13, 5-6 «Sì ch'agli atti, al color pallido, e smorto / *comprender del mio mal si può* gran parte». ■ ALTRI PAVENTA: l'autore, con coraggio, non ha paura di morire (come ribadisce poi anche al v. 9).
9-11. ■ QUANDO FIA…TEMO: il giorno della propria morte; per un'espressione quasi identica cfr. *Rvf* 122, 9 «Oimè lasso, e *quando fia quel giorno*». ■ VENIER: Domenico Venier. ■ TU CUI…STRINSE: affettuosa dichiarazione di amicizia; il verso deve essere messo in relazione a Molin son. 199, 3 «passai con l'alma a l'amor vostro unita». ■ ALBERGO ESTREMO: sintagma consueto nella rimeria cinquecentesca per 'tomba'.
12-14. ■ QUI GIACE: pronunciata eco della tradizione epitaffica latina. Tra i molti prodromi annoverabili, si ricordino a titolo esemplificativo: Marziale *Epigr.* VI.52, 1 «*Hoc iacet* in tumulo raptus puerilibus annis»; VII.40, 1 «*Hoc iacet* ille senex augusta notus in aula» e XI.91, 1 «Aeolidos canace *iacet hoc* tumolata sepulchro». La tradizione epitaffica è ripresa, sempre in *explicit* di componimento, anche da Boiardo (*Amorum libri* II, 120-122), Tebaldeo (*Rime* 634, 12-14), Cariteo (*Strambotti* V 6-8) e Stampa (*Rime* 151, 9-14). ■ AMOR…VINSE: espressione topica: Bembo *Rime* 72, 21 «quando primieramente *Amore lo vinse*» e 67, 14 «che non *si vince amor*, se non *fuggendo* [= v. 13]». ■ VOLTE VINSE: da notare l'alliterazione. ■ EGRO: coerente con il motivo della malattia amorosa che innerva il componimento. ■ ARDOR PRIMO: per la vicinanza di termini cfr. Stampa *Rime* 215, 2 «se dal cenere *estinto* d'un *ardore*» e 228, 9 «a pena che era *estinto* il *primo ardore*».

234. [c. 106*v*]

Sonetto in lode della contessa vincentina Cinzia Braccioduro Garzadori, della quale le informazioni biografiche sono pressoché nulle. A metà del XVI secolo, nel sodalizio veniero maturò l'intenzione di dedicarle un'antologia lirica. Per ragioni ignote, l'allestimento non venne mai pubblicato e ad oggi, come unica testimonianza dell'iniziativa, rimane il ms. Marciano It. IX 272 (= 6645), qui ms. C_1 e C_2 (per un approfondimento sull'iniziativa editoriale cfr. cap. V. 6. 2. 1 *I silenzi editoriali*, pp. 287-291). A partire dal richiamo omonimico, Molin propone un'associazione tra la nobildonna e la dea greca Artemide, il cui epiteto è *Kynthia*. Lo stesso accostamento elogiativo è adottato anche da altri poeti in occasione della medesima silloge, fra questi: Marco Venier (*Ben par ch'in adornar questa novella* in ms. C_1, c. 9*v*), Pietro Gradenigo (*Ninfe che i vaghi colli e'l verde piano* in ms. C_1, c. 13*r*) e Jacopo Mocenigo (*Questa che splende a noi Cintia novella* in ms. C_1, c. 6*v* e ms. C_2, c. 18*v*). Sullo sfondo si deve ammettere quasi sicuramente un richiamo alla poesia elegiaca di Properzio, che in più *loci* delle proprie *Elegie* mise in relazione la propria amata Cinzia con la dea Diana (per esempio *Elegie* I.1, I.2, I.3, I.10, II.15, II.19, II.28,

III.20, IV.7). Nel sonetto è protagonista il tema del doppio è, come rimarcato anche da un preciso sistema lessicale: *doppia* (v. 1); «Cinthia…/…Cinthia» (vv. 1-2); «ciel» (v. 4 e 12); «bella Dea» (v. 4) anticipa «beltà divina» (v. 14); «d'AMARvi, del su'AMOR...» (v. 6); «d'una…/…l'altra» (vv. 7-8).
Il sonetto è databile agli anni Sessanta del Cinquecento, decennio di composizione della silloge per Cinzia.

TRADIZIONE TESTUALE: ms. C_1, c. 25*r*.
BIBLIOGRAFIA: TOMASI 2004, pp. 255-289.

Cinthia ben doppia è in voi la meraviglia
de l'onestà, di cui fu Cinthia erede,
poi ch'ella è tale e 'n sì bel volto siede
che la più bella Dea del Ciel simiglia. 4

Qual, dunque, attender può chi si consiglia
d'amarvi del su'amor grazia o mercede,
s'a quel pur ch'impetrar da l'una crede,
l'altra s'oppone con severe ciglia? 8

Arder convien ed a più nobil foco
purgar, com'oro che bollendo affina
le voglie inferme, e sperar nulla o poco. 11

Raro in donna terrestre il ciel destina
che pari il casto e 'l bel possa aver loco,
e là via men dov'è beltà divina. 14

---

7 ch'impetrar] ch'ottenir C_1
10 oro] auro C_1
13 che pari il casto e 'l bel possa aver loco] che trovi il casto e 'l bel pari in se loco C_1

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–iglia*) e C (*–ina*) sono in assonanza. Uguale la sequenza rimica di *Rvf* 160 "meraviglia": "simiglia": "ciglia": "consiglia" (1, 4, 5, 8).

1-4. ■ CINTHIA: la nobildonna vicentina Cinzia Braccioduro, della quale non ci sono pervenute informazioni biografiche. ■ CINTHIA EREDE: Molin propone un parallelismo, fondato su richiamo onomastico, tra la dama vicentina e la divinità greca Artemide, il cui epiteto *Kynthia* deriva dal monte Cinto, sull'isola di Delo, presso il quale la dea venne alla luce. L'appellativo latino alla dea Diana, infatti, è *Cinthia*. ■ PIÙ BELLA DEA DEL CIEL: probabilmente Molin allude qui a Venere, notoriamente la dea più bella di tutte. Un analogo dubbio è condiviso anche da Celio Magno nel sonetto per Cinzia Braccioduro: *Venere è certo, e non donna mortale* (Magno *Rime* 191). ■ SIMIGLIA: con valore transitivo.
5-8. ■ QUAL…GRAZIA O MERCEDE: con pronunciato iperbato l'aggettivo interrogativo si lega alla coppia di sostantivi del v. 6. ■ CHI SI CONSIGLIA: 'si propone'; è ineludibile il precedente di *Rvf* 160, 8 «*chi d'amar* altamente *si consiglia*». ■ AMARVI…AMOR: si rileva il pronunciato poliptoto. ■ IMPETRAR: 'ottenere con suppliche'; già in canz. 142, 71 «d'*impetrar grazia* da celesti cori»; cfr. *Rvf* 348, 14 «*m'impetre grazia*…». È valida forse una memoria di *TE*, 36 «o qual *grazia* mi fia, se mai *l'impetro*». ■ DA L'UNA CREDE L'ALTRA: da ricondurre al tema del doppio già al v. 1. ■ SEVERE CIGLIA: 'occhi severi'.
9-11. ■ COM'ORO…AFFINA: per la similitudine di matrice biblica (*Sir.* II 5) cfr. son. 12, 8 «qual *oro*, ognor *m'affino* a poco a poco» e rimandi. ■ AFFINA: 'perfeziona'. ■ E SPERAR…POCO: per non illudersi. ■ NULLA O POCO: l'espressione è attestata in Molin anche nella canz. 86, 21 «curerà *nulla* o *poco*».

12-14. ■ RARO: con valore avverbiale, quindi 'raramente'. ■ DONNA TERRESTE: il sintagma può essere messo in relazione a Molin son. 53, 3 «*Donna* sen va come *terrestre* diva». ■ IL CIEL DESTINA: per il costrutto cfr. canz. 89, 7 «poi, come le sue sorti *il ciel destina*» e son. 229, 6-7 «nuovo Carlo fatal, *cui 'l ciel destina* / grazie…». Probabilmente si deve ammettere una memoria di *Rvf* 213, 1-4 «Grazie ch'a pochi *il ciel* largo *destina* / *rara* vertù, non già d'umana gente, / sotto biondi capei canuta mente / e 'n humil donna alta *beltà divina*». ■ CASTO E 'L BEL: sulla castità di Cinzia Braccioduro cfr. di Magno *Rime* 191, 5-6 «…e tale / ardor di *Castità* nel petto serra». Per il solo accostamento aggettivale: B. Tasso *Amori* V 64, 1 «O *bella*, o *casta*, o d'ogni raro onore» e V 131, 12-13 «Scrisse, pinse, cantò; più che *Diana* / fu *casta e bella*; ma tosto pentita». ■ VIA MEN…DIVINA: 'e ancora meno lo consente laddove la bellezza è divina'.

235. [c. 106*v*]

Sonetto dedicato ad un ecclesiastico di origini veneziane in occasione della sua nomina cardinalizia, per la quale l'autore si esprime in termini entusiasti; per alcune ipotesi intorno all'identificazione cfr. cap. V. 6. 7 *La rete politica-religiosa*, p. 312. Il componimento, a partire dalla quasi rivalità tra Venezia e Roma nel rivendicare la propria vicinanza al destinatario, vede nel tema del doppio una delle proprie cifre distintive. Non sfuggano precise strategie lessicali (*doppie*, v. 11 – *l'una e l'altra*, v. 11 – *Questa…quella*, v. 12 – *duo*, v. 14) e il ricorso nelle terzine a dittologie in punta di verso (vv. 9 e 14). Inoltre, nell'ultima terzina, Molin invita il cardinale ad apprezzare entrambe le città, ripartendo adeguatamente la propria volontà e il proprio dovere ecclesiastico (v. 14).
Il sonetto non è databile.

Ecco in sì fresca età quanto v'onora
Roma che d'ostro il crin sacro vi tinge
e con la speme in voi, ch'oltra la spinge,
come s'inalza e ne gioisce ancora! 4

Ecco Venezia poi, che s'innamora
del nome vostro, e gara indi la stringe,
ch'altra d'un parto suo gloria a sé finge,
dove sola per voi più degna fora. 8

Io, che di ciò veder m'appago e godo,
mentre m'affiso al sol ch'in lor si scopre
di doppie glorie, e l'una e l'altra lodo. 11

Questa l'esser vi diè, quella vi copre
del suo bel manto: or le gradite in modo
che 'l cor parta tra duo la voglia e l'opre. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–ora*), C (*–odo*) e D (*–opre*) condividono la tonica in *–o*; paronomastica la rima "tinge": "stringe" (2, 6); inclusive le rime "scopre": "copre": "opre" (10, 12, 14).

1-4. ■ FRESCA ETÀ: in giovane età; per l'espressione cfr. son. 70, 8 «con *l'età*, che sen'va giovane e *fresca*». ■ ROMA: il papato. ■ OSTRO: 'porpora'; per l'uso cfr. son. 232, 3 e rimandi. ■ CRIN SACRO: molto simile a Molin son. 232, 3 «degno or vi fa, che *Roma il crin v'inostri*». ■ TINGE: per l'uso del verbo son. 202, 2 «da vostra donna del color suo *tinge*»; nel sonetto si riferisce alla cerimonia di nomina dei cardinali. ■ SPEME IN VOI: riponendo nel destinatario la propria fiducia.

5-8. ■ ECCO: l'isometria dell'avverbio ai vv. 1 e 5 esplicita il parallelismo tra la comune gioia di Roma e Venezia per i traguardi del destinatario. ■ GARA…STRINGE: Venezia incalza Roma ad uno scontro in nome dell'amore conteso per il destinatario. ■ CH'ALTRA…FINGE: 'giacché l'altra [= Roma] si attribuisce falsamente il merito di una sua creazione'.
9-11. ■ M'AFFISO: 'mi rivolgo'. ■ LOR: Roma e Venezia (poi «d'una e l'altra», v. 11).
12-14. ■ QUESTA: Venezia. ■ L'ESSER: la vita. ■ QUELLA: Roma. ■ DEL SUO BEL MANTO: l'abito porporato cardinalizio. ■ PARTA: 'divida'.

236. [c. 107*r*]

Sonetto encomiastico per Ippolito Tromboncino, musico attivo nella Venezia di metà Cinquecento, per il quale Molin compose anche due sonetti in morte (nn. 167-168). Il protagonismo musicale è conferito da una precisa sfera lessicale: *nova armonia* (v. 6), *cantando* (v. 7), *udito cantar* (v. 12) e *dolce canto* (v. 13). Nelle quartine, il sonetto propone un ordinato parallelismo tra il compositore veneziano e David, il mitico cantore della tradizione biblica. Entrambi si dimostrano in grado di placare, con il loro canto, l'animo irrequieto di Saul e di Molin. Coerentemente con la memoria religioso-sacrale che pervade il componimento, il sonetto si conclude all'insegna del miracolo. Se possibile, il canto di Tromboncino si dimostra infatti ancora più straordinario di quello di David negli effetti incredibili raccontati dall'ultima terzina. Ricorrendo ad un doppio *adynaton* conclusivo, dal sapore sinestetico e particolarmente suggestivo, il poeta sostiene che al suono della voce di Tromboncino l'acqua torbida si trasformi in limpida e la notte in giorno. L'idea che il canto possa comportare simili eccezionali conseguenze tradisce, forse, una memoria del mito di Orfeo, a cui Molin associa effettivamente Tromboncino nei sonetti funebri 167-168. Per alcune considerazione intorno al rapporto tra poeti e musicisti nei ridotti veneziani di metà XVI secolo cfr. cap. III. 1 *Il circolo Venier e la musica: un connubio felice,* pp. 72-80.
Il testo 236 propone una composizione equilibrata: la prima quartina si rivolge a David; la seconda a Ippolito; la prima terzina descrive gli effetti del canto sulle anime in ascolto; l'ultima gli effetti sulla natura circostante. La sintassi del testo – con pronunciate inarcature ai vv. 3-4, 7-8, 9-10 – si increspa nell'ultima terzina a fronte del posticipo della congiunzione e del verbo «vidi» dopo il doppio complemento oggetto, espresso in due emistichi in asindeto. Infine, merita una certa attenzione l'intarsio che contraddistingue l'apparizione degli elementi naturali in trasformazione: *la NOTTE oscura – torbide L'ACQUE – sereno il CIELO – L'ONDA pura*. L'andamento alternato tra 'cielo' e 'acqua' è rispettato, ma si ricorre ad intreccio dalla raffinata strategia chiastica a livello sintagmatico: «sostantivo + aggettivo» – «aggettivo + sostantivo» – «aggettivo + sostantivo» – «sostantivo + aggettivo».
Il sonetto è verosimilmente databile ai primi anni Sessanta del XVI secolo.

Mentre il pastor, che Re da Dio fu eletto,
cantava al suon de la fatal sua lira,
sentì quetar Saul l'orgoglio e l'ira
de l'alma rea che gli 'ngombrava il petto; 4

né men prov'io, ch'ogni mio tristo affetto
a la nova armonia si tempra e gira,
quando Hippolito mio cantando spira
gioia ch'avanza ogni mondan diletto. 8

Egli non pur d'ogni molesta cura
l'anime trae, ma dal corporeo manto
per tanto spazio ancor le leva e fura. 11

Io l'ho udito cantar, la notte oscura
torbide l'acque, e vidi al dolce canto
farsi sereno il cielo e l'onda pura. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC CDC; B (*–ira*) e C (*–ura*) sono in consonanza e parziale assonanza; ricca la rima "eletto": "diletto" (1, 8); inclusiva ed equivoca "lira": "ira" (2, 3); inclusiva "cura": "oscura" (9, 12).

1-4. ■ IL PASTOR: David (Betlemme 1040 a. C. ca – Gerusalemme 970 a. C.), figlio di Iesse, secondo re d'Israele. La presenza di David nella letteratura italiana vanta precedenti illustri (come *Purg.* X, 46-69; *Rvf* 44 e *TC* III, 41), ma fiorì sensibilmente nel corso del Cinquecento, destando sempre più anche l'interesse figurativo di artisti come Michelangelo e Parmigianino; per la fortuna della figura di Davide nel Rinascimento cfr. BOILLET – CAVICCHIOLI – MELLET 2015. ■ CHE RE…ELETTO: Dio, rimossa la sua predilizione per Saul, mandò il profeta Samuele a Betlemme per cercare un nuovo re di Israele fra i figli di Iesse. Alla vista di David, il più giovane e al pascolo con le pecore, Dio manifestò a Samuele la propria preferenza (*1Sam* 16, 11-12). David fu unto d'Israele e di Giudea, dove diede vita ad una dinastia che regnò per quattro secoli (*2Sam* 5, 1-12). ■ LIRA: già presso gli Ebrei, e poi anche nella cultura cristiana, la lira è tradizionalmente associata a David in virtù dei suoi meriti musicali e poetici. ■ SENTÌ QUETAR: nella Bibbia si racconta che il suono della lira di David avesse la capacità di rasserenare l'inquieto animo di Saul (cfr. *1Sam* 16, 14-23). ■ SAUL: primo re degli Israeliti, la cui storia è narrata nel libro I di *Samuele.* ■ ORGOGLIO E IRA: per la proverbiale ira di Saul contro Gionata si rimanda a *1Sam* 20, 30-32; la coppia sostantivale è ampiamente attestata in B. Tasso *Amori* III 57, 39 «doglioso in vista, e pien *d'orgoglio e d'ira*»; IV 36, 1 «Cresce, Lelio, ad ognor l'*ira e l'orgoglio*»; V 12, 13 «sì che senza temer su' *orgoglio* od *ira*»; V 34, 8 «e togli al lor furor *l'orgoglio e l'ira*» e V 130, 1 «Chi col soave suon *l'ira e l'orgoglio*». ■ ALMA REA: Saul, rifiutandosi di dare ascolto a Samuele, sterminò la popolazione e il re degli Amaleciti. In seguito all'episodio, Saul perse la predilizione divina. ■ 'NGOMBRAVA: per la vicinanza di termini in Molin cfr. canz. 154, 90 «Febo del suo furor *l'alma ne ingombra*». In contesto diverso, si consideri anche Stampa *Rime* 109, 4 «*m'ingombrerebbe* certamente *il petto* (: diletto)» e 197, 3 «or tema, or speme *m'ingombrava il petto* (: diletto)».
5-8. ■ NOVA ARMONIA: è detta *nuova* perché posta in confronto al precedente di David, ma non si esclude un generico riferimento alla nuova tradizione medievale rispetto al codice musicale precedente. ■ HIPPOLITO: il musico Ippolito Tromboncino (… - Venezia 1565/1569 circa).
9-11. ■ MOLESTA CURA: per il sintagma cfr. Bembo *Rime* 105, 6-7 «…in sì *moleste* / *cure*…». ■ CORPOREO MANTO: il corpo, in opposizione alle *anime* (v. 10); il costrutto si attesta uguale in B. Tasso *Amori* I 119, 2 «sciolto et ignudo del *corporeo manto* (: canto)». ■ LE LEVA E FURA: con significato diverso cfr. Molin son. 223, 2 «che *furan l'alme*…».
12-14. ■ IO l'HO UDITO…PURA: si offre una libera parafrasi: 'Io l'ho udito cantare di notte le tenebre ammantano il cielo e le acque e, al suo dolce canto, vidi la notte oscura farsi luminosa e le acque torbide farsi limpide'. ■ NOTTE OSCURA: per uguale costrutto cfr. Molin capit. 130, 3 «or ch'ogniun posa e dorme a *notte oscura* (: cura)»; son. 187, 9 «Per te mi s'apre a *notte oscura* un raggio». In combinazione al passaggio dall'oscurità della notte alla luminosità diurna è valida forse una memoria di Tasso *Amori* 5, 4 «da far *giorno seren* la *notte oscura* (: fura)»; B. Tasso *Amori* II 74, 9 «una più che la *notte oscura* e negra»; IV 75, 4 «*sereno* il dì, *la notte oscura* e nera» e V 181, 10 «quando il dì luce, e quando *notte oscura*». ■ TORBIDE L'ACQUE: forse suggestione da *Rvf* 320, 6 «vedove l'erbe et *torbide* son *l'acque*». ■ ONDA PURA: immagine simile in B. Tasso *Amori* IV 62, 6 «e de l'*onda* di rio *pura* e lucente».

237. [c. 107*r*]

Sonetto redatto in omaggio dell'improvvisa guarigione di Francesco Maria Molza, che si credeva essere in fin di vita. L'infermità a cui Molin si riferisce potrebbe coincidere con la sifilide di cui il poeta modenese incominciò a manifestare i primi sintomi a partire dal 1538. Dopo un violento aggravamento della malattia, tra il 1541 e il 1543, Molza godette di una fase di apparente guarigione, momento a cui probabilmente si dovrà datare la scrittura del sonetto 237. Tuttavia, Molza venne a mancare il 28 febbraio 1544, occasione per la quale Molin

compose il son. 169. Come puntualizzato nel commento, i due componimenti presentano significativi punti di contatto, a partire dalla descrizione della Morte quale un'arciera spietata. In conclusione di sonetto, Molin esorta Molza ad omaggiare la sua guarigione con la scrittura di testi, la cui bellezza sarà tale da sconfiggere per sempre lo scorrere del tempo. Tuttavia da parte del modenese non ci sono pervenuti né sonetti in risposta all'invito moliniano né scritti in occasione della propria guarigione. Non mancano, d'altro canto, suoi componimenti dedicati al motivo della propria malattia; tra questi si segnala soprattutto il sonetto *Poi ch'al veder di chi nel sommo Regno*, rivolto a Trifon Gabriele (in *Rime di diversi* 1556, p. 78).
Per le ragioni sopradescritte il sonetto è, probabilmente, databile tra il 1541 e il 1543.

Morte contra il buon Molza avea già teso
l'arco e standо in scoccar l'empia saetta,
per far di molti suoi scorni vendetta,
ond'ei l'ha tanto e tante volte offeso. 4

Già s'era d'ogni intorno il rischio inteso
del suo cader, quando Natura, astretta
da i preghi e per pietà de la diletta
sua Musa, il braccio a lei tenne sospeso. 8

Così, scampato da l'estremo caso,
l'alma Madre ringrazia e si prepara
cantar l'istoria de la sua salute, 11

sì che poi, giunto a più maturo occaso,
veggia l'ingorda, e dei miglior più avara,
vinta restar da la sua gran virtute. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE CDE; A (*–eso*) e C (*–aso*) sono in consonanza; B (*–etta*) ed E (*–ute*) in parziale consonanza; A e B condividono la tonica in *–e*; C e D (*–aro*) sono in assonanza; inclusive le rime "teso": "inteso" (1, 5) e "caso": "occaso" (9, 12).

1-4. ■ MORTE…BUON MOLZA: il poeta modenese Francesco Maria Molza (1489 – 1544); non sfugga l'allitterazione della *-m*. ■ ARCO: con marcato *enjambement*; per la Morte come un'arciera determinata a ferire le proprie vittime con i suoi dardi mortali cfr. son. 163, 3 «…ond'ella *l'arco tese*» e rimandi. Molin si serve del *topos*, sempre in riferimento alla sventata minaccia di morte, anche in coincidenza della convalescenza dell'amico Domenico Venier nel son. 218. In più, in entrambi i componimenti, la presunta morte è sventata dall'intervento di un rappresentante della cultura poetica classica (la Musa per Molza, Febo per Venier), a rimarcare quasi la volontà superiore della loro guarigione. ■ SCOCCAR…SAETTA: per l'accostamento lessicale in Molin cfr. canz. 142, 7-8 «né fuor *d'arco saetta*, / che man possente *scocchi*». ■ STANDO…SCORNI: pronunciata l'allitterazione della sibilante *-s*. ■ SCORNI: 'umiliazioni, sconfitte'; Molin si riferisce, con ogni probabilità, al fatto che in numerose occasioni Molza sia riuscito ad evitarla e, inaspettatamente, a guarire. ■ TANTO E TANTE: *reduplicatio* con valore enfatico. ■ OND'EI…OFFESO: già in son. 163, 1-2 «Mentre con l'opre tue purgate e rare / cercasti a Morte far leggiadre *offese* (: tese)».
5-8. ■ D'OGNI INTESO: a proposito del diffondersi delle voci circa la morte imminente del modenese si considerino pure le parole di Serassi: «Mente il Molza si ritrovava in uno così misero stato, corse voce per tutta Italia che egli fosse morto; e fu così creduta questa menzognera novella, che alcuni de' suoi amici si fecero persino a piangerne in iscritto la perdita» (P. A. SERASSI, *Vita del Molza*, in Molza *Rime*, vol. I, pp. I-XC, LXVII-LXVIII). ■ CADER: 'cadere vittima della Morte', quindi 'morire'. ■ ASTRETTA: dal lat. *adstricta*, 'stretta saldamente, costretta'. Per l'uso: cfr. B. Tasso *Amori* I 125, 73 «e dal desire *astretto*». ■ BRACCIO…SOSPESO: oltre ad una possibile incidenza di *Rvf* 202, 5 «*Morte*, già per ferire alzato 'l *braccio*», vale la pena ricordare che il gesto di tenere sospeso il braccio impedendo un atto luttoso risente del precedente biblico dello scongiurato sacrificio di Isacco da parte di Abramo.

9-11. ■ ESTREMO CASO: morte. ■ ALMA: è valido, in questa circostanza, anche il significato di 'vitale'. CANTAR…SALUTE: non siamo a conoscenza di componimenti da parte di Molza in occasione della propria guarigione. Il verso sarà, in ogni caso, da intendere come un'esortazione da parte di Molin a dedicarcisivi.
12-14. ■ MATURO OCCASO: una morte ad un'età più avanzata (lat. 'tramonto'). ■ INGORDA…AVARA: qualificazioni tipiche della Morte, mai sazia delle proprie vittime; per l'uso cfr. Molin capit. 129, 77 «A *morte ingorda* ogni valor prescrive». Nella mente di Molin probabile riecheggiano anche i precedenti di Petrarca (*TE*, 125 «e *Morte* in sua ragion cotanto *avara*»), Bembo (*Rime* 162, 42 «Ahi cieca, sorda, *avara*, invida *Morte*») e Della Casa (*Rime* 37, 2 «…poi che tolto ha *Morte avara*»). ■ AVARA…VIRTUTE: si noti la scia fonica della fricativa *-v*. ■ VINTA…GRAN VIRTUTE: Molza, grazie alle proprie capacità poetiche, sarà in grado di permanere nel tempo sconfiggendo così l'oblio della Morte; il concetto è già nel son. 163, 5-6 «…che le tue *chiare* / *virtù* fatto le avean scorno palese».

238. [c. 107*v*]

Sonetto in morte di una donna, non identificabile, così perfetta da apparire come un dono divino (vv. 3-4). La peculiarità del testo risiede nell'assunzione della prospettiva dei Beati in cielo, contrariati per la distanza che li separa da lei e che colloca la donna in una realtà mondana gretta e corrotta. Dopo aver supplicato Dio di riportarla fra le anime celesti, la donna va incontro alla propria morte, per il dolore degli uomini in terra e la gioia dei Beati. Il suo decesso è associato al progressivo sfrondarsi dei rami e quindi al suo sfiorire, metafora che potrebbe anche alludere al suo invecchiamento. Il componimento presenta tangenze con il sonetto spirituale n. 189, fondato a sua volta sull'idea che la dedicataria, creazione divina, sia troppo perfetta per il mondo terreno. I due sonetti condividono pure la rima *–ante* nonché la sequenza rimica "sante": "errante".
Il sonetto non è databile.

NOTA ECDOTICA: al v. 11 si è deciso di evitare un intervento correttivo di *bel* > *vel*, lezione banalizzante e ridondante con il termine *spoglia* (v. 11). In più, l'uso grammaticale di 'il bel + de' – per quanto espressione poco diffusa – vanta comunque riscontro nella rimeria di metà XVI secolo; a titolo esemplificativo: «Qui, dove l'odio è vinto e muor l'inganno, / *il bel de'* sacri studi amo e vagheggio (GUIDICCIONI *Rime* 125, 5-6) e «E come quel, se manca la rugiada, / perduto *il bel de* le purpuree fronde» (MUZIO *Rime* 62, 9-10).

L'anime in ciel più gloriose e sante,
piene di meraviglia e di diletto,
miran costei ch'in dono alto e perfetto
diede a noi Dio fra le sue grazie tante, 4

parte biasmando il mondo orbo ed errante
ch'avendo un sol, d'ogni virtù sì eletto
gli occhi la su non levi e l'intelletto,
seguendo l'orme qui de le sue piante. 8

Pregan l'alto Fattor che la ritoglia
per tenerla ivi seco, ond'io la veggio
depor il bel de la caduca spoglia, 11

qual ramo che si sfronda a foglia a foglia,
per innalzarsi a più beato seggio
e render lieto il ciel di nostra doglia. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC CDC; B (*–etto*) e D (*–eggio*) sono in assonanza; ricche le rime "diletto": "eletto": "intelletto" (2, 6, 7).

1-4. ■ L'ANIME…SANTE: i Beati. ■ IN CIEL: nel sonetto si avverte una certa tensione verso l'alto (anche ai vv. 7, 9 e 13). Con perfetta circolarità il termine è riproposto al v. 14. ■ GLORIOSE E SANTE: si noti la marcata concentrazione di dittologie in punta di verso (ai vv. 1, 2, 3, 5 e 7). ■ DIO: si noti l'allitterazione della dentale con effetto enfatico per cui «ch'in Dono alto e perfetto / Diede a noi Dio fra le sue grazie tante» (vv. 3-4).
5-8. ■ PARTE: in parte. ■ BIASMANDO: 'criticando'. ■ MONDO ORBO E ERRANTE: ad intendere tutti coloro che abitano la terra. È assai consueto il riferimento al mondo terreno con simili aggettivazioni (in Molin cfr. son. 149, 13; son. 163, 12; canz. 178, 10; son. 189, 2). ■ SOL: la donna è tradizionalmente associata al sole, *topos* che enfatizza ulteriormente la cecità del mondo. ■ GLI OCCHI…INTELLETTO: per uso simile cfr. *Rvf* 264, 8 «...nostro *intelletto* al ciel si *leva*». ■ QUI: in contrapposizione con «la sù» (v. 7). ■ PIANTE: lett. 'piedi'; il termine anticipa però la metafora botanica centrale nell'ultima terzina, dove la morte della giovane è associata al progressivo essicarsi di un ramo.
9-11. ■ PREGAN: il soggetto sono sempre i Beati. ■ RITOGLIA: l'uso del verbo associato alla morte è proposto anche da *Rvf* 270, 14 e 341, 7. ■ SECO: con loro. ■ OND'IO: 'motivo per cui'. ■ IL BEL: con valore sostantivale. ■ CADUCA SPOGLIA: il corpo terreno; simile in Bembo *Rime* 162, 29 «sarò de la *caduca* e frale *spoglia*».
12-14. ■ SFRONDA: 'sfoltisce'; per l'uso del verbo cfr. Bembo *Rime* 93, 5 «…che se il sì breve *sfronda*»; B. Tasso *Amori* I 20, 3 «in arido terren posta si *sfronda*» e I 129, 2 «che i teneri arbuscelli uccide e *sfronda*». ■ A FOGLIA A FOGLIA: è molto probabile che Molin abbia a mente *Par.* XXXII, 15 «vo per la rosa giù di *foglia* in *foglia*». ■ RENDER…DOGLIA: il Cielo goisce del dolore degli uomini, in quanto morendo la giovane ha modo di ritornare nel regno celeste.

239. [c. 107*r* bis]

Sonetto in lode dell'attività intellettuale dell'amico Sperone Speroni, pari ad un faro di conoscenza a cui il poeta si àncora, salvando così sé stesso dalla comune ignoranza del mondo, associata ad un mare tempestoso nel quale l'uomo rischia di affogare. Il patavino, ben inserito nella *koiné* culturale veneziana, raccolse encomi simili da parte di Bernardo Tasso (*Amadigi* LXXXI 21, 4 e *Amori* I 24; II 72 e IV 27), Gaspara Stampa (*Rime* 253), Venier (*Rime* 195-196), Pietro Massolo (sonetto *Chiaro Sperone, che più chiar, che 'l Sole* in MASSOLO *Rime* 1564, p. 132) e Torquato Tasso (*Rime* 628).
Il sonetto non è databile.

Speron, il mondo è d'ignoranza pieno,
ciascun de l'opre sue pago si rende,
tal molto crede a sé che poco intende
e fa lo scaltro in dar giudizio a pieno. 4

S'oggi non ha ragion, regola o freno
col numero de i più, che 'l falso apprende
e ostinato pur seco contende,
dritto è lasciarlo col suo error in seno. 8

Voi, con quel lume che dal ciel v'è dato,
e io seguendo in ciò vostro consiglio
com'in tutt'altro ancor sempre lodato, 11

mentr' altri fan di lor parer bisbiglio,
quasi uom che fugga a scoglio il mar turbato,

starem queti ad udir, fuor di periglio. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–eno*) e B (*–ende*) condividono la tonica in *–e* e il perno consantico in *–n*; equivoca la rima "pieno": "pieno" (1, 4); inclusive le rime "rende": "apprende" (2, 6) e "dato": "lodato" (9, 11); ricca la rima "intende": "contende" (3, 7).

1-4. ■ SPERON: Sperone Speroni; il nome figura in *incipit* di sonetto anche in Molin son. 240, 1; B. Tasso *Amori* IV 27, 1 «O *Speron*, del mio ingegno unico duce» e Stampa *Rime* 253, 1 «*Speron* ch'a l'opre chiare ed onorate». ■ MONDO…PIENO: per lo stesso concetto cfr. son. 208, 9-12 «Se non avesse il *mondo* in sé difetto /…/ ma, s'ei di vizii e *d'ignoranza è pieno* (: freno)». ■ CIASCUN…RENDE: ciascuno si accontenta di ciò che sa senza confrontarsi con altri. ■ FA LO SCALTRO: 'presumere in astuzia'. ■ TAL…PIENO: riferito all'arroganza e alla superficialità degli uomini.
5-8. ■ REGOLA O FRENO: simile a son. 148, 2 «por cerca, e ad Algeri *e legge e freno* (: pieno)». ■ COL NUMERO DE I PIÙ: riferito al volgo. ■ FALSO APPRENDE: per la stessa espressione, ma in contesto diverso, cfr. ball. 92, 53 «Che dunque appagar può chi 'l *falso apprese*?». ■ DRITTO…ERROR: è giusto lasciare il volgo nella propria arrogante ignoranza. ■ IN SENO: 'nel cuore'.
9-11. ■ LUME: 'lume dell'intelletto'; Speroni è associato ad un lume salvifico anche in B. Tasso *Amori* II 58, 5-7 «alzerà sempre al ciel l'ardente face / di vostra gloria il suo lucente e puro / *lume*, senza temer che 'n parte oscuro»; IV 27, 1-8 «O *Speron*, del mio ingegno unico duce, / che da la strada più fallace e torta / lo stil avete e la mia penna scorta / a quel sentier che l'uomo al Ciel conduce, // son senza voi qual cieco è senza luce, / ch'andar non sa senza la fida scorta, / e se pur move il passo il piè lo porta / in uno abisso ove mai sol non luce»; lo stesso si attesta anche in Pietro Massolo sonetto *Chiaro Sperone, che più chiar, che 'l Sole*, 1-4: «Chiaro *Sperone*, che più chiar, che 'l Sole / al mondo splendi, et quel rendi più chiara / co 'l tuo chiaro, et bel stil, che'l tempo avaro, / mai coprirà, che'l tutto coprir sole» (Massolo *Rime* 1564, p. 132).
12-14. ■ BISBIGLIO: dicerie prive di valore. ■ UOM: con valore impersonale. ■ SCOGLIO…TURBATO: l'immagine storica è di matrice lucreziana e si attesta in Molin anche nella canz. 95, 117 «com'uom, ch'a mezzo il *mar* s'affide in *scoglio*». ■ MAR TURBATO: la tempesta, in questo caso, è metafora dell'ignoranza; per il sintagma cfr. son. 165, 8 «che sembra un *mar* pien di *turbati* venti»; ma anche Bembo *Rime* 62, 2 «né ciascun giorno è 'l *mar* Egeo *turbato*»; B. Tasso *Amori* III 21, 5 «che l'onde oscure, e 'l tuo gran *mar turbato*»; IV 9, 10 «solcando questo *mar* fiero e *turbato*»; IV 12, 8 «or porta l'onde al *mar* lento e *turbato*» e V 55, 3 «il *mar turbato* e le tempeste acqueta».

240. [c. 107*r* bis]

Nel sonetto, sempre in dialogo con Sperone Speroni, Molin esprime il proprio interesse nel varcare i limiti della conoscenza umana e il desiderio di sciogliere i segreti della Natura (vv. 1-8). Tuttavia, nelle terzine, ammette la pigrizia del proprio ingegno e la limitatezza del proprio sapere (vv. 9-10), ragion per cui dichiara di fare completo affidamento al sapere di Speroni (vv. 12-14). Nel sonetto si avvertono alcune affinità strutturali con il precedente n. 239, anch'esso in lode della conoscenza dell'intellettuale patavino: è comune il nome del destinatario posto in attacco in sonetto; non mancano riprese lessicali (*opre* son. 239, 2 – *opra* son. 240, 6; *queti* son. 239, 14 e son. 240, 4; *uom* con valore impersonale son. 239, 13 e son. 240, 11); la dittologia sinonimica oppositiva «regola o freno» (son. 239, 5) pare anticipare «prova o misura» (son. 240, 3). Non ci sono pervenuti sonetti di Speroni.
Il sonetto non è databile.

Speron, se per cercar gli alti secreti,
ch' a noi volse celar l'eterna cura,
si trovasse di lor prova o misura
che ci rendesse e risoluti e queti, 4

io, menando i miei dì tranquilli e lieti

con bei studi de l'opre di natura,
cercarei quel di lei ch'a noi s'oscura
e par che 'l senso uman saper ne vieti. 8

Ma conoscendo in me pigro l'ingegno,
dubbio il saper, noto in più chiare carte
com'uom vinca sé stesso e altri regga 11

studio, forse non men d'ogni altro degno,
fermo d'udir da voi ciò che de l'arte
d'alta filosofia più s'oda o legga. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE CDE; A (*–eti*), C (*–egno*) ed E (*–egga*) condividono la tonica in *–e*; B (*–ura*) e C (*–arte*) sono in parziale consonanza; inclusive le rime "cura": "oscura" (2, 7) e "carte": "arte" (10, 13).

1-4. ■ SPERON: Sperone Speroni. ■ CERCAR: poi *cercarei* (v. 7). ■ ALTI SECRETI: i segreti del sapere; per il sintagma cfr. canz. 195, 62 «s'apron gli *alti secreti*». Il costrutto, sempre riferito a Speroni, si attesta anche in B. Tasso *Amori* II 78, 9-11 «felice voi, a cui gli *alti secreti* (: lieti) / scopre *Filosofia* [= v. 14], cui serban l'ombre / i lauri di Parnaso e d'Elicona». ■ VOLSE: ant. per 'volle'. ■ ETERNA CURA: per il costrutto in Molin canz. 152, 181 «Te qui volse fondar *l'eterna cura*» e son. 162, 3 «ch'a sé ti richiamò *l'eterna cura*». ■ DI LORO: dei segreti. ■ E RISOLUTI E QUETI: si noti l'endiade; da ricondurre all'equivalente «tranquilli e lieti» (v. 5).
5-8. ■ MENANDO…LIETI: per l'espressione cfr. anche canz. 87, 15. In riferimento a Speroni cfr. anche B. Tasso *Amori* II 72, 13-14 «…mentre *lieti* / *giorni*…» e, per il piacere della sua compagnia, sempre B. Tasso *Amori* II 115, 10-12 «e col dotto *Speron*, cui 'l ciel mi vieta / star sempre a canto, in studi alti e lodati / ti viverai vita *felice e lieta*». ■ LEI: la Natura. ■ SENSO UMAN: i limiti della conoscenza umana; cfr. son. 173, 4 «dal *senso uman* traligna oltra *natura*» e ball. 196, 35 «quand'è che *'l senso uman* più ne contrasti».
9-11. ■ MA: si noti l'enfatizzazione sulla avversativa data dalla vicinanza fonica al v. 9. ■ CONOSCENDO: 'riconoscendo'. ■ NOTO: valido sia il significato di 'accorgersi' che 'appuntare'. ■ CHIARE CARTE: gli scritti filosofici di Speroni. ■ UOM…STESSO: ovvero la propria pigra indole; 'uom' con valore impersonale.
12-14. ■ ALTRI REGGA STUDIO: 'noto che l'ingegno sostiene altri', e quindi non l'io lirico. Di qualche interesse è la presenza di un'inarcatura con infrazione dei confini metrici. ■ FERMO D'UDIR: 'determinato ad ascoltare'. ■ D'OGNI…ODA: non sfugga la disseminazione della dentale *–d* che innerva la terzina: «stuDio forse non men D'ogni altro Degno, / fermo D'uDir da voi ciò, che De l'arte / D'alta filosofia più s'oDa o legga». ■ ALTA FILOSOFIA: Speroni, dopo aver approfondito gli studi a Bologna presso Pietro Pomponazzi, fu considerato una delle figure di maggior spicco dell'aristotelismo padovano, pur con qualche contaminazione platonico-fiorentina. ■ S'ODA O LEGGA: l'espressione è topica, ma non è irrilevante ricorda che Speroni era assai apprezzato anche per le sue rinomate capacità oratorie.

241. [c. 107*v* bis]

Rivolto ad un religioso non identificato (come già il son. 231), il sonetto consiste in un appello di redenzione spirituale. Il testo è dominato dalla luminosità di cui l'ignoto destinatario è detto sorgente e modello: «che v'apre in tutto il ciel sereno» (v. 2), «sol» (v. 4), «s'illustra» (v. 5), «cielo lucido» (vv. 12-13), «stella» (v. 13) e «raggi» (v. 14). Nel componimento si insiste sul rapporto tra il padre spirituale (si noti la circolarità dei termini *padre* e *paterno*, ai vv. 1 e 14) e il figlio (Molin), introdotto solo al v. 7, in posizione di inferiorità. L'ansia di redenzione del poeta è restituita dall'insistito appello dei vv. 2, 3, 5, 6, 8, 9, 12.
Il sonetto non è databile.

Ecco padre beato, ecco pur l'ora
che v'apre in tutto il ciel sereno il ciglio,
onde vostro valor, qual rosa o giglio,
ch'al sol fiorisca, odor ne sparge fora. 4

Se in voi s'illustra il Re che 'l ciel adora,
sue cure imposte al vostro alto consiglio,
spargete grazia in me, com'umil figlio,
che mia salute a voi fia gloria ancora. 8

Mova vostra virtù che sol puot'ella
purgar quest'alma, in così fragil velo,
ché viva e torni a lui candida e bella. 11

Fate in me specchio di voi stesso al cielo
lucido, sì che la fatal mia stella
sia vinta ai raggi del paterno zelo. 14

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; A (*–ora*) e D (*–ola*) sono in assonanza; C (*–ella*) e D in parziale consonanza; inclusive le rime "ora": "fora" (1, 4), "ella": "bella" (9, 11).

1-4. ■ ECCO: in posizione incipitale anche nel son. 201 e 235. Merita di essere ricordato l'*incipit* di un sonetto di Speroni di argomento spirituale: «*Ecco*, Signor del Cielo, *ecco* l'ostile» (*Rime di diversi* 1565, vol. II, c. 1*r*). ■ PADRE BEATO: per il sintagma cfr. *Rvf* 119, 81 «*beato il padre*…». ■ CIGLIO: lett. 'palpebra'; cfr. son. 232, 4 «cui giovanetto il pie' drizzaste e 'l *ciglio*». ■ ROSA O GIGLIO: per la coppia floreale cfr. canz. 85, 19 «ma mira, e dimmi pria se *giglio* o *rosa*»; madr. 106, 1 «Questi *gigli* novelli e queste *rose*»; ma già Bembo *Stanze* 49, 3 «se non si coglie, come *rosa o giglio* (: ciglio: consiglio)» e B. Tasso *Amori* I 41, 9 «quanto soave più di *gigli* e *rose*»; I 51, 6 «ti mandò Iddio, acanti, *gigli e rose*» e V 97, 1 «Mentre spargean di croco *e gigli e rose*». ■ ODOR: per il profumo dei fiori, qui metaforicamente associato però al valore morale del destinatario, cfr. canz. 84, 21-22 «*Rosa* soave il desiato *odore* / di fresca *rosa* ogni altro *odore* avanza»; ball. 93, 16 «sembra *odorato fiore*»; son. 164, 5-8 «qual *rosa* a la stagion verde gradita, / che s'apre quando l'alba il dì ne mena, / e col *sol*, che l'illustra e rasserena [= il ciel sereno, v. 2], / cresce *odorata* e vaga e colorita».
5-8. ■ S'ILLUSTRA: 'si manifesta con evidenza'; per l'uso cfr. capit. 130, 43 «ma già *s'illustra* la celeste sfera» e canz. 197, 72 «perché *s'illustri* in me la tua sembianza». ■ RE…ADORA: possibile zeppa perifrastica per indicare Dio, il Re dei Cieli; 'cielo' forse è sineddoche per l'intero creato. ■ SPARGETE: già *sparge* (v. 4). ■ UMIL FIGLIO: il poeta stesso. ■ SALUTE: salvezza spirituale.
9-11. ■ VOSTRA VIRTÙ: il «vostro valor» (v. 3), con la medesima allitterazione della fricativa *–v*, con scia fonica nell'intera terzina. ■ QUEST'ALMA: del poeta. ■ FRAGIL VELO: è quanto mai tradizionale il *topos* in riferimento alla fragilità del corpo umano. ■ A LUI: a Dio. ■ VIVA: non dannata per sempre. ■ CANDIDA E BELLA: quindi purificata; riferito sempre all'anima cfr. Della Casa *Rime* 49, 6 «tua *candida alma*…». L'identica coppia aggettivale, ma in diverso contesto, si attesta anche in B. Tasso *Amori* V 155, 12 «e la veggio talor *candida e bella* (: stella)».
12-14. ■ FATE…STESSO: così che il poeta possa assimilarne le virtù. ■ SPECCHIO: 'modello'. ■ LUCIDO: 'luminoso'; in Molin cfr. son. 34, 5 «Né sì *lucido* il Sol si vide mai». ■ FATAL MIA STELLA: il proprio destino; per il sintagma cfr. son. 2, 1 «Ferma *stella fatal* m'addusse il giorno»; son. 60, 5 «E, se *stella fatal* chiara per noi»; canz. 84, 49 «cinta di raggi la *fatal* tua *stella*». Il sintagma è condiviso da *Rvf* 17, 11 e B. Tasso *Amori* I 16, 3. ■ PATERNO ZELO: per l'espressione cfr. B. Tasso *Amori* V 186, 22 «che con *paterno* et amoroso *zelo*».

242. [c. 107*v* bis]

Sonetto di *consolatio* nei confronti di una sconfitta o, più in generale, di un'occasione che ha causato un senso di delusione e frustrazione nell'ignoto destinatario del testo. Molin ricorda all'interlocutore che solo di fronte alle difficoltà l'uomo saggio ha modo di dar realmente prova delle proprie qualità. Infatti, come riassunto nell'ultima terzina, la vita è pari ad un torneo militare, in cui è più meritevole vincere solo se si ha effettivamente combattuto.
Il sonetto non è databile.

Se quel camin, che 'l vostro animo intero
pur tenta, par che 'l cielo a voi contenda
e 'n darvi il guiderdon schivo si renda
che fora a l'opre vostre e proprio e vero, 4

non vi turbi per ciò tristo pensiero,
ch'egli il fa perché meglio altri comprenda
dal suo error vostro merto, e in amenda
a più graditi onor v'apra il sentiero. 8

Fortuna spesso adversa altrui si mostra
per far ch'uom saggio il suo valor più scopra,
onde il men buon da lui sia vinto a prova. 11

Regger l'alma convien vivace in giostra,
ché tanto il pregio al fin maggior si trova
quanto il vincer pugnando è più degna opra. 14

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE CED; A (*–ero*) e B (*–enda*) condividono la tonica in *–e*; C (*–ostra*), D (*–opra*) ed E (*–ova*) sono in assonanza; inclusive le rime "renda": "comprenda" (2, 6) e "scopra": "opra" (10, 14).

1-4. ■ CAMIN: 'percorso, proposito'. ■ CONTENDA: 'contrastare, opporsi'. ■ DARVI: 'concedervi'. ■ GUIDERDON: 'ricompensa'; per l'uso in Molin cfr. ball. 92, 5 «Tu dunque in *guiderdon* di tanta fede»; madr. 107, 6 «il *guiderdon*, ch'al mio gioir s'avanza» e capit. 129, 16 «più nobil *guiderdon* per voi cercate».
5-8. ■ EGLI: il Cielo. ■ SENTIER: si noti la circolarità perfetta rispetto al *camin* che apre la prima quartina.
9-11. ■ FORTUNA…SCOPRA: le disavventure sono l'occasione per dimostrare le proprie qualità.
12-14. ■ GIOSTRA: 'combattimento'; anche in B. Tasso *Amori* II 58, 12 «omai con l'altre due di pari *giostra*», in un sonetto rivolto a Sperone Speroni.

243. [c. 108*r*]

Il sonetto, rivolto a Sperone Speroni, riflette sulla liceità di amare nonostante l'età avanzata, *topos* assai ricorrente nella produzione moliniana. Molin rivendica per sé stesso il diritto di continuare a godere dei diletti amorosi, ma chiede all'amico di dimostrarne filosoficamente la legittimità. Non sono chiare le ragioni per cui il poeta scelga di rivolgersi proprio all'intellettuale patavino. In più, non ci sono pervenute risposte, né in forma di sonetto né di dissertazione filosofica, da parte di Speroni. Il sonetto di Molin venne incluso nella silloge manoscritta in lode della contessa vicentina Cinzia Braccioduro, ma è improbabile sia stato redatto in occasione della raccolta editoriale. A margine, non sfugga l'iterato ricorso ad un lessico del desiderio: *gradir* (v. 1), *piace* (v. 1), *amorosa voglia* (v. 2), *diletta* (v. 3), *'nvoglia* (v. 3), *d'amar beltà* (v.

4), *piacer* (v. 6), *vaghezza del mirar* (v. 7), *cor d'Amor* (v. 8), *diletto* (v. 9), *affetto* (v. 13) e *gusto d'amore* (v. 14).
Il sonetto, per quanto incluso nella silloge in lode di Cinzia Braccioduro, non è databile con sicurezza.

TRADIZIONE TESTUALE: ms. C_1, c. 3*v*.
BIBLIOGRAFIA: TOMASI 2004, pp. 264-265.

Chi può quel non gradir ch'agli occhi piace,
può ancor dar metà a l'amorosa voglia
ma, se quel che diletta anco ne 'nvoglia,
mal si fugge d'amar beltà verace; 4

né, perché il mondo d'ogni ben rapace
gran parte a noi de' piacer nostri toglia,
de la vaghezza del mirar ne spoglia,
onde poi scende al cor d'Amor la face. 8

Però se, vario il crin, seguo il diletto
che piove donna in me d'alto splendore
tu, Speron, scusa il mio (s'è pur) diffetto. 11

Anzi, accusando il volgar sciocco errore,
mostra ch'in ogni età con sano affetto
biasmo non è sentir gusto d'amore. 14

---

1 quel non gradir] non gradir quel C_1
2 metà] legge C_1
5 il mondo] il tempo C_1
9 se, vario il crin] se veglio omai C_1
10 donna] ~~donna~~ Cinthia C_1
11 tu Speron scusa il mio (s'è pur) diffetto] in quel ch'al vulgo in ciò reca a diffetto C_1
12 Anzi accusando il volgar sciocco] Speron mio scusa e a lui mostra il suo C_1
13 mostra] poscia C_1
14 gusto] caldo C_1

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; C (*–etto*) e D (*–ore*) invertono le vocali; inclusiva la rima "voglia": "'nvoglia" (2, 3); ricca la rima "diffetto": "affetto" (11, 13).

1-4. ■ CHI…PIACE: chi riesce a non apprezzare quello che invece appaga la vista. ■ GRADIR: associato alla vista anche in son. 62, 2 «*gradir* vi può chi vi contempla e vede». ■ AGLI OCCHI PIACE: l'aspetto fisico; per il sintagma cfr. *Rvf* 99, 7 «…sua vista *agli occhi piace*». ■ DAR METÀ: 'dimezzare, ridurre'. ■ AMOROSA VOGLIA: per uguale espressione in punta di verso: son. 40, 2 «per tener chiusa *l'amorosa voglia*» e madr. 125, 10 «falsa *amorosa voglia*». ■ MA…'NVOGLIA: se invece non si riesce a non desiderare ciò che si osserva (riferito alla bellezza femminile). ■ MAL…VERACE: non si può evitare di amare ciò nei confronti si prova un desiderio.
5-8. ■ RAPACE: ciò che è terreno è caduco. ■ SCENDE…LA FACE: *topos* letterario del ritratto della donna amata dipinto nel cuore.
9-11. ■ PERÒ…DIFFETTO: si offre la parafrasi: 'Perciò se, invecchiato, assecondo il piacere che una donna di estrema bellezza mi suscita, tu, Speroni, perdona la mia, se è tale, debolezza'. ■ VARIO IL CRIN: 'brizzolato', quindi 'invecchiato'; per l'espressione cfr. canz. 95, 6 «da mezzo il corso e al *crin vario* e bianco». ■ DILETTO: 'desiderio', con significato erotico; già *diletta* (v. 3). ■ PIOVE: 'fa discendere'.

■ CHE…SPLENDORE: il desiderio che la vista di una donna continua ad infondere in lui nonostante l'età avanzata. ■ SPERON: Sperone Speroni.
12-14. ■ VOLGAR…ERRORE: opponendosi alle opinioni della massa. ■ MOSTRA: 'dimostra'. ■ BIASMO: 'disapprovazione'. ■ GUSTO D'AMORE: per il sintagma: ball. 93, 88-89 «novo *gusto d'amor* fra ciascun nacque / fuor de l'umano *affetto* [= v. 13]».

244. [c. 108*r*]

Sonetto, in dialogo con Giorgio Gradenigo, redatto in morte di Irene di Spilimbergo e confluito nella raccolta epicedica in sua memoria (1561). Allineandosi rigorosamente alla tradizione della lirica petrosa, Molin teme, incrociando lo sguardo della giovane Irene, di poterne rimanere pietrificato e muto, ragion per cui esorta l'amico Gradenigo a proferire parola a nome di entrambi, componendo testi in memoria dell'incredibile bellezza della fanciulla. Il carattere petroso della lirica è restituito da espliciti e consueti riferimenti marmorei (ai vv. 5, 8, 11 e 13) e dal convergere di soluzioni stilistiche aspre, a livello sintattico e fonico (con ribattuti suoni gutturali e nessi consonatici difficili). Al componimento di Molin seguì la risposta di Giorgio Gradenigo, autore del sonetto *Molin, che giunto al ciel per gratia impetri* (qui n. 252b; ma per il quale si veda anche G. GRADENIGO *Rime* 30).
Lo scambio poetico è databile tra il 1560 e il 1561.

TRADIZIONE TESTUALE: *Spilimbergo* 1561, p. 100 (con attribuzione ad Incerto).

Chi m'assicura che pregando impetri
di venir teco ad inchinar colei,
che tanto ami e celebri, e possa in lei
sbramar quest'occhi ed ella non s'arretri? 4

O chi m'affida poi che non m'impetri
la meraviglia, aperte a gli occhi miei
tante sue grazie, e, come ésca tu sei,
marmo io divenga e non sia chi mi spetri? 8

Pur, come quel che ciò ch'ei brama, chiede:
«Prego, mi guidi e regga il mio fral lasso,
che stupor non l'induri al suo conspetto, 11

ch'assai tu, ardendo, puoi ridirne e fede
far del bel viso. Io, rimanendo un sasso,
non avrei moto da formarne un detto». 14

---

1 assicura] assecura SPILIMBERGO 1561
3 e celebri?] e celebri; SPILIMBERGO 1561
11 non l'induri al suo conspetto] non induri al suo cospetto SPILIMBERGO 1561

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDE CDE; A (*–etri*), B (*–ei*), C (*–ede*) ed E (*–etto*) condividono la tonica in *–e*; equivoca la rima "impetri": "impetri" (1, 5); ricca la rima "impetri": "spetri" (5, 8); inclusiva la rima "colei": "lei" (2, 3).

1-4. ■ CHI: M'ASSICURA: l'attacco ricorda Molin madr. 113, 1 «Amor, *chi m'assicura*». ■ PREGANDO: poi nella risposta di Gradenigo *Molin, che giunto al ciel per gratia impetri*, 5 «Deh seco *prega* lui, ch'io non *impetri*» (in Molin *Rime* 252b). ■ IMPETRI: 'riesca ad ottenere supplicando'. ■ COLEI: Irene di

Spilimbergo. ■ CELEBRI: in poesia. ■ SBRAMAR: ‘appagare’; per l’uso in Molin cfr. canz. 154, 58 «Qual fera empia e selvaggia / ch’à preda corse di *sbramarsi* ingorda». Il termine tradisce un’evidente memoria dantesca: *Purg.* XXXII, 1-2 «Tant’eran li *occhi* miei fissi e attenti / a *disbramarsi* la decenne sete». Poi in Gradenigo sonetto *Molin, che giunto al ciel per gratia impetri*, 3 «che mortal di veder *bramasti* e in lei» (in Molin *Rime* 252b). ■ QUESTI OCCHI: del poeta, tradizionalmente canale del desiderio amoroso. ■ S’ARRETRI: ritirandosi alla vista del poeta; il timore è scongiurato da Gradenigo nel sonetto *Molin, che giunto al ciel per gratia impetri*, 4 «empi il desio, *nè vien ch’ella s’arretri*» (in Molin *Rime* 252b).
5-8. ■ M’AFFIDA: ‘m’assicura’. ■ M’IMPETRI: ‘mi pietrifichi’. ■ MARMO IO DIVENGA: immagine tradizionale della lirica petrosa. ■ SPETRI: in contrasto con *impetri* (v. 5). Per l’uso in Molin; son. 189, 12 «allor dal suo mortal si scioglie e *spetra*»; son. 194, 13 «se tutto non si smove e non si *spetra*»; canz. 197, 20 «Deh perché non mi *spetro*».
9-11. ■ FRAL LASSO: il corpo umano; in contrasto alla durezza della pietra del v. 12. Poi nella risposta di Gradenigo *Molin, che giunto al ciel per gratia impetri*, 10 «et pentita d’unirsi al *corpo lasso*» (in Molin *Rime* 252b). ■ STUPOR: corrisponde alla *meraviglia* del v. 6. ■ INDURI: in clausola anche nel son. 57, 14 «foco e pianto d’amor t’agghiaccia e *indura*». ■ SUO CONSPETTO: della giovane.
12-14. ■ TU: Giorgio Gradenigo. ■ FEDE FAR: ‘testimoniare’, con marcata inarcatura. ■ DETTO: ‘parola’. ■ RIMANENDO UN SASSO: già al v. 8. ■ NON AVREI MOTO: riferito alla possibilità di articolare alcun suono; Giorgio Gradenigo dichiara a sua volta la propria incapacità di proferire parola in conclusione del sonetto *Molin, che giunto al ciel per gratia impetri*, 14 «non *ho moto a formarne* opra né *detto*» (in Molin *Rime* 252b).

CANZONI
IN VARI SOGGETTI

245.

La canzone sviluppa il motivo tradizionale della dolcezza del pianto dell’usignolo. In filigrana si avverte un’innegabile memoria di Virgilio *Geor.* IV 511-515, mediata però dal prodromo petrarchesco di *Rvf* 311 e 353, che aveva dato luogo nella poesia quattro-cinquecentesca ad innumerevoli variazioni, tra le quali meritano di essere segnalate quelle di Pietro Bembo (*Rime* sonetti 4 e 48 e la canz. 56), di Antonio Tebaldeo (*Vulgata* 39) e di Bernardo Tasso (*Amori* V, 148 e 161). Nel congedo, invece, la canzone moliniana si avvicina sensibilmente all’*explicit* di *Rvf* 125: «O poverella mia, come se’ rozza! / Credo che tel conoschi: / rimanti in questi boschi» (vv. 79-81). La prossimità a Petrarca è suggerita dal recupero di Molin dello stesso andamento metrico e della comune esortazione al proprio testo a rimanere nascosto in un bosco. La natura «rozza» e «poverella» di *Rvf* 125 trova giustificazione nella spiccata semplicità stilistica della canzone petrarchesca, ravvisabile anche nel testo moliniano. La canz. 245, infatti, è modulata su uno schema metrico a maggioranza settenaria (10 su 13 versi totali), con prevalenza di rime vocaliche o di rime consonantiche facili – o perché rime geminate (*–anno*, *–ello*, *–essa*) o perché fondate sul nesso –n*x* (*–ando*, *–anti*, *–ende*) – e con pressoché assenza di tortuosità sintattiche. Secondo Edoardo Taddeo «la canzone […] si regge sul felice incontro di valori ritmici e fonici. Il gioco dei settenari con gli endecasillabi, combinato con l’intreccio delle rime, produce una musica agile, ariosa, gradevole, che è la vera oggettivazione del tema, e nella quale è da riconoscere la voce più pura e risoluta dell’aspirazione idillica del poeta» (cfr. TADDEO 1974, p. 81). Infine, Antonio Pilot suggerisce la canzone di Molin come modello per MAGNO *Rime* 43.
La canzone non è databile.

BIBLIOGRAFIA: PILOT 1909, p. 36 e TADDEO 1974, p. 81.

[c. 108*r* bis] Vago augelletto e caro,
che sconsolato e solo
piangi il tuo antico duolo,
o forse canti in sì soavi note,
felice rossignuolo, 5
scosso di stato amaro,
che suon sì dolce e chiaro
mover non suol cui gran dolor percote,
né tal formar lo puote,
e deposto l'affanno 10
del tuo passato inganno
ti diè pietosa sorte
vita cangiando aver voci sì scorte.

O fortunata doglia,
poi che per lei passando 15
divenisti, cantando,
caro e famoso sovr'ogni altr'augello!
Tu, per le selve errando,
[c. 108*v*] da che cangiasti spoglia
serbi natura e voglia 20
schiva del mondo scelerato e fello,
di vero amor rubello,
e sol cantar t'appaga
ne la stagion più vaga,
rinovando il costume, 25
quando vestisti pria novelle piume.

Tu, ancor le notti e i giorni
pari cantando meni
e se 'l canto raffreni,
doppia voglia in altrui d'udirti movi, 30
tanta in te grazia tieni.
E 'n vari modi adorni
sempre a cantar ritorni
e ne rallegri il dì, la notte giovi.
Raro stanco ti trovi, 35
ma quando il dì s'appressa,
con l'armonia più spessa,
par che t'affretti e canti
pregando il sol che n'apra i raggi santi.

Selva non pasce o serba 40
augel per sua natura

di più rara ventura,
ch’ogniun t’ascolta e chi d’averti intende
mal di te s’assicura,
che morte ad altri acerba 45
quasi a gloria superba
ti rechi, e morir vuoi, s’uom pur ti prende,
[c. 109*r*] sì lo sdegno t’offende:
così le tue giornate
(o cara libertate) 50
vivi tranquille e liete,
ché per te non si tende o visco o rete.

Sciolto augellin su l’ale
quanto circondi e vedi
come Signor possedi 55
e canti a tuo diletto e nulla mai
né ti manca né chiedi!
Timor poco t’assale
e ’l tuo concento è tale
che su da’ rami, ove cantando vai, 60
quasi adorar ti fai.
Io per me ti direi
de’ boscarecci Dei
vago spirto gentile,
ma so che forma avesti a noi simile. 65

Canzon, io ti consiglio
che tu stia sempre ascosa
co’ rossignuoli in qualche selva ombrosa.

Canzone di 5 stanze di 13 vv., di cui 10 settenari, a schema abbC baaC cddee; più congedo di 3 vv. a schema abB; Lo schema metrico non conosce precedenti attestazioni, per quanto l’uso di tre coppie di tre rime baciate si registra di frequente nella lirica delle origini e del Trecento. In particolare si ricordi la canzone *Io che nel tempo reo* di Cino da Pistoia (*Rime* 106), a schema aBbA bAbB CcDdeE, molto distante però per soggetto affrontato. Nella I stanza A (*–aro*) e D (*–anno*) e C (*–ote*) ed E (*–orte*) sono in assonanza; E è in parziale consonanza con A e C; paronomastica la rima “caro”: “chiaro” (1, 7); nella II stanza B (*–ando*) e D (*–aga*) condividono la tonica in *–a*; nella III stanza A (*–orni*) e C (*–ovi*) sono in assonanza; A, B (*–eni*) ed E (*–anti*) sono in parziale consonanza, condividendo la nasale *–n*; nella IV stanza A (*–erba*) e D (*–ate*) invertono le vocali; C (*–ende*) ed E (*–ete*) sono in assonanza; D ed E sono in consonanza; A e B (*–ura*) in parziale consonanza condividendo la vibrante *–r*; ricca la rima “natura”: “ventura” (41, 42); nella V stanza B (*–edi*) e D (*–ei*) sono in assonanza; B ed E (*–ile*) invertono le loro vocali; A ed E sono in consonanza; inclusiva la rima “ale”: “assale” (53, 58). La sequenza “serba”: “acerba”: “superba” è di matrice petrarchesca (*Rvf* 58, vv. 11, 12, 14 e 145, vv. 4, 5, 8).

1-13. ■ VAGO: è valida sia l’accezione di ‘vagabondo’ sia di ‘bello’; molto simile l’attacco di madr. 127, 1 «Come *vago augellin*, ch’a poco a poco». Il sintagma è frequente in posizione di attacco, forse sul modello di *Rvf* 353, e sempre in apertura di componimento trova ampio riscontro nella *koiné* di Molin: Della Casa *Rime* 38 e 40; P. Gradenigo nel sonetto *Vago augellin, che tra le verdi fronde* (P. Gradenigo *Rime*, c. 36*r*); Zane *Rime* 10, 1 «Così *vago augellin* di fronda in fronda»; Magno *Rime* 43, 1 «*Vago augellin gradito*»; Massolo nel sonetto *Vago augelletto, che di ramo in ramo* (Massolo *Sonetti morali*, p. 94) e, poi, Chiabrera *Scherzi* I XXX (9), 1 «Come franco *augelletto*». ■ AUGELLETTO: il diminutivo in *–etto* trova attestazione in Petrarca (*Rvf* 239, 3 e 310, 12), ma è condiviso poi anche da Bembo *Rime* 142, 92 e B. Tasso *Amori* V 154, 10-11. ■ CARO: ‘gradito’. ■ SCONSOLATO E SOLO: si noti l’alliterazione della sibilante -*s*. ■ PIANGI: il pianto è uno degli elementi distintivi del *topos* letterario dell’usignolo. ■ ANTICO DUOLO: forse

allusione al triste mito di Filomela. ■ CANTI: la centralità del canto nel componimento è rimarcata dalla ridondanza dei termini chiave con catena etimologica: *canti* (vv. 4, 38 e 56), *canto* (v. 29), *cantando* (vv. 16, 28 e 60), *cantare* (vv. 23 e 33). ■ SOAVI NOTE: sempre in clausola anche in *Rvf* 239, 7 «Temprar potess'io *in sì soavi note*». La musicalità e la piacevolezza del canto dell'usignolo è suggerita anche da espressioni quali: «…in sì soavi note» (v. 4), «che suon sì dolce e chiaro» (v. 7), «con l'armonia più spessa» (v. 37) e «e 'l tuo concento è tale» (v. 59). ■ ROSSIGNUOLO: sullo sfondo è riconoscibile l'immagine virgiliana di *Geor.* IV 511-515. Per la medesima situazione cfr. son. 69, 1-2 «*Piangea cantando* i suoi gravi tormenti / un *rossignuol* sovra una riva ombrosa». Nella costruzione della stanza, in relazione al motivo del pianto dell'usignolo, è ineludibile la memoria petrarchesca di *Rvf* 10, 10-11 e 311, 1-4 «Quel *rosignol,* che sì *soave piagne*, / forse suoi figli, o cara consorte / di dolcezza empie il cielo et le campagne / con tante *note* sì *pietose* et *scorte*». ■ SUON: cfr. Bembo *Rime* 123, 1 «Quel *dolce suon*, per cui *chiaro* s'intende». ■ SCORTE: 'magistrali'; cfr. *Rvf* 311, 4 e Della Casa *Rime* 45, 36.

14-26. ■ PER LEI: riferito alla *doglia* (v. 14). ■ CARO E FAMOSO: per simile coppia aggettivale cfr. Molin son. 131, 14 «si può nome acquistar *famoso e chiaro*» (forse da porre in relazione con *Rvf* 295, 13 «…sì *famosa* et *chiara*» poi anche in Stampa *Rime* 10, 5 «quanto sei qui tra noi *chiaro et famoso*»). ■ CARO: da ricondurre al v. 1. ■ SELVE ERRANDO: 'vagando fra le selve'; l'immagine è proposta da Molin anche nel son. 136, 1-2 «Sacri selvaggi Dei, *ch'errando* intorno / *le selve*…». ■ SPOGLIA: 'aspetto'. ■ SCHIVA: 'contraria, ritrosa'; Stampa *Rime* 124, 4 «…vostra *voglia schiva*». ■ FELLO: 'malvagio'. ■ RUBELLO: in congiunzione all'*amore* anche nel son. son. 65, 3 «d'un pronto, l'altra del suo *amor rubella*» e nel son. 70, 8 «più siate al suo, ch'ad altro *amor rubella*». Per un precedente cfr. Bembo *Rime* 33, 4 «…e sì d'amor *rubella*». ■ LA STAGION PIÙ VAGA: la primavera. ■ COSTUME: da ricondurre a *spoglia* (v. 19).

27-39. ■ LE NOTTI E I GIORNI: in chiasmo rispetto al v. 34 «e ne rallegri il *dì*, la *notte* giovi». ■ TANTA…TIENI: non sfugga l'insistenza sulla dentale *-t*. ■ ADORNI: 'ornati, belli'; cfr. Stampa *Rime* 137, 9 «E se con vostri umili *modi adorni* (: ritorni)». ■ IL DÌ, LA NOTTE: per l'opposizione cfr. *Rvf* 47, 7; 50, 63; 53, 24; 70, 37; 266, 8; 344, 13. ■ STANCO: di cantare. ■ IL DÌ S'APPRESSA: quindi all'alba; per l'espressione cfr. *Rvf* 366, 126 «*Il dì s'appressa*, et non poté esser lunge». ■ ARMONIA: da ricondurre al 'canto'. ■ SPESSA: 'densa, fitta, frequente'.

40-52. ■ D'AVERTI INTENDE: 'catturarti'. ■ MORTE ACERBA: perché 'prematura'; l'aggettivo in relazione alla morte è tradizionale nella lirica cinquecentesca; cfr. Molin son. 167, 2 «de la percossa tua *morte acerba* (: superba)» e rimandi. ■ CARA LIBERTATE: cfr. Stampa *Rime* 134, 3 «fido albergo di *cara libertade*». ■ TRANQUILLE E LIETE: per la coppia aggettivale cfr. son. 33, 1 «Io mi vivea vita *tranquilla et lieta*», ma già in *Rvf* 255, 2 «sogliono questi *tranquilli et lieti* amanti». ■ VISCO: pania per catturare gli uccelli; il motivo lirico dell'uccellino catturato dal visco – sulla scorta di *Rvf* 257, 8 – è assai diffuso nella rimeria cinquecentesca: Bembo *Rime* 165, 5-6 «d'alto *visco* mondan com'è tenace / e le *reti*…»; Della Casa *Rime* 40, 14 «Né *visco* intrica o *rete* occhi sì rei» e Della Casa *Rime* 191, 9 «e fo' come *augellin*, campato il *visco*».

52-65. ■ SCIOLTO: 'libero'. ■ CONCENTO: melodia armonioso. ■ CANTANDO VAI: per l'espressione 'andare cantando' cfr. *Rvf* 353, 1 «*Vago augelletto* [= v. 1] che *cantando vai*». ■ BOSCARECCI DEI: 'dei delle selve'; simile a son. 136, 1 «Sacri *selvaggi Dei*, ch'errando intorno». ■ VAGO: da ricondurre, con circolarità, al verso incipitale «*Vago* augelletto e caro». Riferito a *spirto* già in *Rvf* 213, 7 «…e 'l *vago spirto* ardente». ■ GENTILE: riferito a *spirto* anche in *Rvf* 53, 1 «*Spirto gentil*…»; Bembo *Rime* 81, 7-8 «…e odo quel *gentile* / *spirto*…» e Stampa *Rime* 282, 13 «*spirto gentil*…». ■ FORMA…SIMILE: in quanto essere terreno e non spirito divino (v. 64).

66-68. ■ ASCOSA: 'nascosta'. ■ SELVA OMBROSA: sintagma tradizionale, proposto da Molin anche nel son. 33, 4 «con la sua amata in *selva ombrosa* e queta». Oltre al prodromo di *Rvf* 176, 13 «*d'ombrosa selva*…», adnrà suggerita la mediazione di Bembo *Rime* 73, 19 «ch'è *selva* di pensieri *ombrosa* e folta» e Della Casa *Rime* 44, 1 «Come fuggir per *selva ombrosa* e folta».

246. [c. 109*r*]

Innervata da toni fortemente moralistici, la canzone ospita l'invito del poeta a godere appieno – e con leggerezza – delle gioie della vita, trascurandone invece le miserie e le angosce dovute soprattutto alla consapevolezza della fugacità del tempo e di dover morire. Il testo dà voce ad una carrellata di desideri: lasciar evadere dal corpo la propria anima, diventare invisibile grazie ad un anello magico, poter abbeverarsi al fiume Lete e dimenticare così gli affanni del quotidiano. Consapevole dell'irraggiungibilità di simili fantasie, Molin si ritiene appagato dalla possibilità almeno di isolarsi nella cornice di un *locus amoenus* e dedicarsi esclusivamente alla poesia. Recuperando prodromi tradizionali di memoria classica, Molin attribuisce proprio all'esercizio letterario il merito di rappresentare un momento di evasione dai quotidiani travagli dell'esistenza umana. Per un commento più approfondito cfr. cap. V. 6. 6 «Nessun tardando di goderti aspetti»: *versi morali nella sezione "in vari soggetti"*, pp. 306-307. Da un punto di vista formale, il componimento presenta reiterati richiami lessicali fra le singole strofe – *alma* (I° v. 15; II° v. 17; III° v. 36; VI° v. 86), *cura* (III° v. 43; IV° v. 46; V° v. 68), *desir* (II° v. 26; VI° v. 87; VII° v. 91) – che si accompagnano ad una generale uniformità nel profilo rimico, soprattutto in termini di consonanza. Non mancano ripetute ridondanze foniche e frequenti polisidenti, segnalati volta per volta nel commento. Inoltre sull'anomalia del profilo metrico della canzone si esprime Edoardo Taddeo: «Alla stranezza del soggetto sembra volersi adeguare l'insolito schema di rime: il v. 1 di ciascuna stanza rima coi vv. 8, 9 e con l'ultimo, così distante che quasi sembra sciolto; mentre il penultimo rima solo col primo emistichio, quinario, del v. seguente, pure con un effetto lievemente disorientante» (TADDEO 1974, p. 95). Lo studioso suggerisce, in aggiunta, una memoria duecentesca nella composizione della forma metrica per la presenza di una pronunciata rima interna simile alle ballate duecentesche. Si tenga conto però che lo schema, autorizzato già in Petrarca (*Rvf* 135), in ambito cinquecentesco fu impiegato almeno da Francesco Maria Molza (MOLZA *Rime*, vol. I, 105) e Giulio Poggi (*Poeti toscani* I, c. 125*r*); per questo cfr. GORNI 2008, pp. 223-224 (n. 15.090).
La canzone non è databile.

NOTA ECDOTICA: Si segnala che nella V stanza lo schema metrico è imperfetto poiché in decima e tredicesima sede la rima B (*–ora*) è sostituita da una rima in assonanza (*–oia*).
BIBLIOGRAFIA: TADDEO 1974, p. 95 e TADDEO 2003, pp. 101-104.

Poi che sì bella e cara,
canzon, già nel pensier ti veggio e sento
e mi reca ardimento
e vol colei, ch'a poetar m'insegna,
che tu fori ten' vegna 5
con quei desiri in quella forma vaga
[c. 109*v*] ch'ella di te s'appaga,
io, per sottrarmi a qualche cura amara
per via diversa e rara
e per ubidir lei lieto, il consento. 10
Però, vestita di sì belle spoglie,
scopri omai quelle voglie
che mi farian vivendo assai contento,
ch'un bel favoleggiar da grave salma
solleva l'alma e senno indi s'impara. 15

Vorrei, poiché mi presta

l’alma mia Musa in dir sì pronta vena,
quasi nova sirena,
poter col suon di dolci detti adorni,
far che i miei scorsi giorni 20
fesser ritorno ancora, e se pur tanto
non potesse il mio canto,
doppiar la vita al men ch’anco mi resta,
ch’ella al fuggir sì presta
sgombra il suo ben, ch’uom non lo gusta a pena, 25
o rea Fortuna ai bei desir nemica
farmi cantando amica,
che mentr’ella ne turba e ’l ciel ne mena
sì ratto al fin, cui non ritarda intoppo,
vita pur troppo abbiam corta e molesta. 30

E, se tanta mercede
non impetrò giamai brama mortale,
spiegar potess’io l’ale
in sogno almeno e riconoscer dove,
[c. 110*r*] quando da noi si move, 35
sen’ vada l’alma e in qual forma viva,
di queste membra priva!
E se girando ’l ciel, come alcun crede,
ella a noi forse riede,
o resta unita al suo lume fatale 40
e farla tanto di sé stessa esperta,
che poi dal suo fin certa
poco avesse a curar vita sì frale,
bench’io per vera fe’ quel tutto attendo,
ch’uom fa morendo al fin del cielo erede. 45

Ma, s’a l’eterna cura
ciò chiuder piacque al saper nostro errante,
vorrei d’un bel diamante
le mie dita arricchir, ch’in sé tenesse
virtute, ond’io potesse 50
invisibile andar for di sospetto
vagando a mio diletto,
da che l’uso mondan che ’l vulgo cura
legge contra natura
n’impone, aspra a seguir, ch’avendo avante 55
cosa, ch’alletti, ei ne la vieta, o ria
Fortuna indi ne svia,
ver cui nostro valor poco è bastante;
però chi ’l suo piacer destro non prende
sé stesso offende e vien ch’altri glien fura. 60

Veramente beata

dir si potria vita sì breve ancora,
s'ella non fosse ogniora
da strano uso turbata o da destino,
ché 'l suo corto camino 65
scorge l'alma più tosto a l'altra vita,
col Signor vostra unita.
Ma nova cura oltra ogni voglia usata
già m'è nel cor passata,
ch'io pur vorrei schifar quel che m'annoia 70
quando m'offende o reo fato o costume,
però ricorro al fiume
che i pensier purga e fa scordar la noia.
Così cerco ingannar la vita grave,
che dal parto have il duol piangendo nata. 75

E di quelle acque ingorgo
gran copia e bevo e n'aspergo tutto;
né ben sazio od asciutto
torno a novi travagli ond'io mi immergo
di novo. Indi poi m'ergo 80
(non so ben come) a le cagion fatali
de' ben nostri e de' mali,
e rido ove alcun piange e l'error scorgo
di chi sospira e porgo
novo rimedio al cor, che fugga il lutto, 85
ch'io fo scudo de l'alma a l'empie stelle
de' miei desir rubelle,
a l'uso ingrato e s'io non posso in tutto
schermir lor colpi, al men me ne difendo
parte, e contendo, e 'n sua virtù risorgo. 90

[c. 111*r*] Or mentre disiando
vo' quel ch'aver non può chi vive in terra,
poi che continua guerra
qua giù n'assale e spesso vince il peggio,
schiera diversa io veggio 95
che 'l vulgo apprezza e tien color per saggi,
ch'ardono a vani raggi
di falsi onor di sé l'ombra mostrando,
ciechi in gir vaneggiando,
com'uom, che sogna e vegghiar pensa ed erra. 100
Me sol desio di lodat'ozio ingombra
d'un verde lauro a l'ombra,
poco temendo lei, che 'l tutto afferra,
e 'n fin schernendo le miserie umane
vo' con più sane voglie altro pensando. 105

Già col dito a la bocca

m'accenna, ecco, la Musa e vol ch'io taccia,
poi che spirto del ciel, ch'a sé mi tira,
novi desir m'inspira
e m'affida e mi regge e mi minaccia. 110
Tu, baldanzosa mia, prendi ogni strada,
pur che non vada ove sia gente sciocca.

Canzone di 7 stanze di 15 vv., di cui 6 settenari, a schema aBbCcDdAaBEeBF(f)A; più congedo di 7 vv. a schema aBCcBDA. Lo schema è identico a *Rvf* 135. Nella I stanza A (*–ara*), D (*–aga*), F (*–alma*) sono in assonanza; B (*–ento*) e C (*–egna*) condividono la tonica in *–e*; inclusiva la rima "sento": "consento" (2, 10); nella II stanza A (*–esta*) e B (*–ena*) sono in assonanza; C (*–orni*) e F (*–oppo*) condividono la tonica in *–o*; equivoca la rima "presta": "presta" (16, 24); inclusiva la rima "presta": "resta" (23, 24); ricca la rima "nemica": "amica" (26, 27); nella III stanza A (*–ede*), E (*–erta*) e F (*–endo*) condividono la tonica in *–e*; C (*–ove*) e D (*–iva*) sono in consonanza; ricche le rime "crede": "erede" (38, 45), "mortale" : "fatale" (32, 40); inclusiva la rima "mortale": "ale" (32, 33); nella IV stanza C (*–esse*), D (*–etto*) e F (*–ende*) condividono la tonica in *–e*; C e F sono in assoannza; B (*–ante*) e F (*–ende*) sono in parziale consonanza; equivoca la rima "cura": "cura" (46, 53); nella V stanza A (*–ata*) e F (*-ave*) condividono la tonica in *–a*; C (*–ino*) e D (*–ita*) condividono la tonica in *–i*; A e D sono in consonanza; inclusiva e etimologica la rima "annoia": noia" (70, 73); nella VI stanza C (*–ergo*), E (*–elle*) e F (*–endo*) condividono la tonica in *–e*; C e F sono in assonanza; A (*–orgo*) e C (*–ergo*) sono in consonanza; identica la rima "tutto": "tutto" (77, 88); franta la rima "immergo": "m'ergo" (79, 80); nella VII stanza A (*–ando*), D (*–aggi*) e F (*–ane*) condividono la tonica in *–a*; B (*–erra*) e C (*–eggio*) condividono la tonica in *–e*; C (*–eggio*) e D (*–aggi*) sono in consonanza; inclusive le rime "erra": "afferra" (100, 103) e "ingombra": "ombra" (101, 102); nel congedo A (*–occa*) e B (*–accia*) sono in parziale consonanza.

1-15. ■ BELLA E CARA: in Molin l'accostamento aggettivale è simile nel son. 172, 1-2 «Alma, che sei nel ciel *bella e* gradita, / come fosti qua giù leggiadra e *cara*»; per identica coppia cfr. Bembo *Rime* 149, 1 «Ov'è, mia *bella e cara*…». ■ BELLA: aggettivo reimpiegato ai vv. 1, 11 e 14. ■ NEL PENSIER…SENTO: Molin si riferisce all'ispirazione poetica, a cui si accinge a dare espressione. ■ COLEI…INSEGNA: la Musa; simile capit. 129, 74-75 «Quella, che Febo gloriosa e sola / per infusa virtù *cantar m'insegna*». ■ FORI…VEGNA: esca dai confini della mente del poeta e trovi espressione. ■ QUEI…QUELLA: si noti il ravvicinato uso del dimostrativo, nel quale riecheggia (al verso successivo) quasi «ch'ella» (v. 7). ■ VOGLIE: i *desiri* del v. 6. ■ FAVOLEGGIAR: dantismo per 'fantasticare, dire cose favolose'; cfr. *Par.* II, 51 «fan di Cain *favoleggiare* altrui?» e *Par.* XV, 125 «*favoleggiava* con la sua famiglia»; poi anche in *Rvf* 332, 17 «ove 'l *favoleggiar* d'amor le notti?». ■ GRAVE SALMA: in contrasto alla leggerezza dell'anima; per il sintagma cfr. canz. 89, 184-185 «Gl'anni miei lievi si cangiaro in *salma* / *grave* a la vita…». Per l'uso, in clausola, cfr. *Rvf* 278, 13 «per far me stesso a me più *grave salma* (: alma)»; B. Tasso *Amori* I 26, 11 «d'amorosi pensier sì *grave salma* (: alma)» e II 7, 37 «fuor che 'l vedervi *grave* odiosa *salma*». ■ SALMA SOLLEVA: si noti l'alliterazione con inarcatura.

16-30. ■ VORREI: si noti la frantumazione sintattica per cui il verbo modale, al v. 16, regge due infiniti posposti ai vv. 19 e 20, in posizione isometrica. ■ MI PRESTA: 'mi concede'; canz. 179, 77 «e 'n ciò *mi presta* aita»; son. 199, 7 «la virtù sento, e non *mi presta* aita»; si noti la ridondanza fonica «PResTa…PonTa» (vv. 16-17). ■ ALMA MIA MUSA: cfr. son. 218, 13 «face umor, che l'aviva, a *l'alme Muse*»; si noti l'allitterazione della *–m:* «alMa Mia Musa». ■ DOLCI DETTI: son. 14, 10 «scherzino a gara e *dolci detti* e cari»; il costrutto è di memoria dantesca in *Purg.* XXVI, 112 «…Li *dolci detti* suoi». Si noti l'alliterazione della dentale: «Di Dolci Detti aDorni». ■ FESSER: forma sincopata per 'facesser', probabilmente per ragioni metrico-prosodiche. ■ CANTO: da ricondurre a *cantando* (v. 11). ■ DOPPIAR LA VITA: il desiderio irraggiungibile ricorda sensibilmente l'auspicio espresso anche in canz. 142, 32 «[o vita] o perché almen non torni e non rinasci?». Il sintagma trova attestazione anche in son. 206, 3 «*doppia vita* a chi t'ave in fronte, e in core». ■ ELLA: la vita. ■ FUGGIR…PRESTA: consueto *topos* sulla fugacità della vita umana; da ricondurre a canz. 142, 9-11 «move con sì *prest*'ale, / come il viver mortale / *fugge*». ■ SGOMBRA: cfr. sempre canz. 142, 29 «[O vita] perché sì *tosto sgombri*?». ■ REA FORTUNA: per il consueto sintagma cfr. B. Tasso *Amori* IV 41, 10 «di *rea fortuna*, in disarmato legno» e V 36, 11 «e di *fortuna rea* rotto ogni orgoglio». ■ RATTO AL FIN: sempre in relazione al troppo rapido trascorrere della vita umana. ■ INTOPPO: per l'uso cfr. *Rvf* 88, 8 «segni ch'i'ò presi a l'amoroso *intoppo* (: troppo)». ■ VITA…CORTA E MOLESTA: la vita umana per Molin è troppo breve; è probabilmente valida una memoria di *Inf.* XII, 50 «che ci sproni ne la *vita corta*»; B. Tasso *Amori* IV 76, 14 «di questa *vita* misera e *molesta*».

31-45. ■ MERCEDE: di vedere raddoppiare la propria esistenza umana. ■ IMPETRÒ: ‘ottenne supplicando’. ■ POTESS’IO L’ALE: per il desiderio ‘platonico’ di dispigare le «ali dell’anima» è già attestato in Della Casa *Rime* 63, 9-14; ma si ricordi soprattutto il successivo recupero celiano: «Deh *l’ali avessi* anch’io, / qual tu, da girne a volo / librando in aria il mio terrestre peso» (Magno *Rime* 43, 53-55). ■ RICONOSCER: Molin spera di poter scoprire dove va l’anima in sogno. ■ DA NOI SI MOVE: ‘dal nostro corpo’. ■ FRALE: nel senso anche di ‘inconsistente’; sest. 198, 31 «Non mi duol già lasciar sì *frale vita*». ■ QUEL TUTTO: la verità. ■ DEL CIEL EREDE: in quanto, morendo, l’uomo ha la possibilità di partecipare alla verità divina; il termine *cielo* è già attestato al v. 38.

45-60. ■ ETERNA CURA: per il costrutto sintagmatico cfr. canz. 152, 181 «Te qui volse fondar *l’eterna cura*»; son. 162, 3 «ch’a sé ti richiamò *l’eterna cura*»; Bembo *Stanze* 34, 1 «Non vi mandò qua giù *l’eterna cura*» e Stampa *Rime* 2, 11 «mi fe’ degna di lei *l’eterna cura*». ■ SAPER…ERRANTE: da ricondurre alla limitatezza del sapere umano, che non ha modo di andare oltre ai propri confini terreni. ■ BEL DIAMANTE: un anello di diamanti; è probabile l’ipotesto di cfr. *Rvf* 171, 10 «d’un *bel diamante*…». ■ TENESSE VIRTUTE: nella memoria di Molin forse si annovera anche precedente ariostesco dell’anello dell’invisibilità (*Orl. Fur.* III); il poeta desidera diventare invisibile per cogliere qualche piacere proibito. ■ USO MONDAN: per l’espressione cfr. Bembo *Stanze* 43, 8 «sovra *l’uso mondan*…». ■ RIA FORTUNA: da ricondurre al v. 26 «o *rea Fortuna* ai bei desir nemica». ■ DESTRO: ‘con destrezza’.

61-75. ■ ALTRA VITA...UNITA: la vita ultreterrena. ■ SCHIFAR: ‘evitare’; per l’uso in Molin cfr. son. 78, 12 «e non lo *schifa* e la sua bianca piuma». ■ REO FATO: da ricondurre alla «rea Fortuna» dei vv. 26 e 56-57. ■ FIUME: per il fiume purificatore si ricordi il precedente classico di Lete (come in Platone *Rep.* X 621); il protagonismo del «fiume» in Molin è centrale anche nella canz. *Ahi come pronta e leve* (n. 142), riflessione moralistica sulla fugacità della vita umana. ■ NOIA: ‘tristezza, fastidio’; da ricondurre a «m’annoia» (v. 70). ■ VITA GRAVE: per il sintagma in punta di verso cfr. già *Rvf* 71, 38 «…de la mia *grave vita*». ■ PARTO…NATA: già in *Gn* 3 16.

76- 85. ■ ACQUE: del fiume Lete. ■ INGORGO: *hapax* in Molin. ■ GRAN COPIA: ‘in abbondanza’. ■ NOVI TRAVAGLI: dimenticate le sofferenze precedenti, Molin si dice pronto ad affrontare nuovi dolori, che provvederà a cercare di rimuovere in secondo momento. ■ RIDO: per il motivo del ridere dei propri mali cfr. *Rvf* 105, 76 «De’ passati miei danni *piango* et *rido*»; Bembo *Rime* 43, 4 «de’ miei danni egualmente *piango* et *rido*» e B. Tasso *Amori* II 2, 6 «*rido* de’ danni miei; ma con la mente». ■ AL COR: ‘alle sofferenze d’amore’. ■ FO SCUDO: ‘proteggere’. ■ EMPIE STELLE: il destino crudele. ■ RUBELLE: ant. ‘ostile’; simile in B. Tasso *Amori* I 89, 9 «ma Fortuna *rubella* a le mie voglie»; I 94, 8 «è sorda a’ preghi, e *a’ miei desir rubella*» e *Amori* II 40, 7 «or che la morte *a’miei desir rubella*». ■ USO INGRATO: per il sintagma cfr. son. 132, 4 «che *l’uso ingrato*, e i bei costumi aborre». ■ SCHERMIR LOR COLPI: cfr. son. 132, 10 «*schermendo i colpi* de le noie adverse».

91- 100. ■ DISIANDO…TERRA: Molin desidera l’impossibile. ■ La stanza è dominata dalla fricativa *–v*: «Vo’ quel, ch’aVer non può chi ViVe in terra, /… / qua giù n’assale, e spesso Vince il peggio:/ schiera diVersa io Veggio / che ’l Vulgo apprezza e tien color per saggi, / ch’ardono a Vani raggi /…/ ciechi in gir Vaneggiando, / com’uom, che sogna e Vegghiar pensa, eterra; /…/ d’un Verde lauro a l’ombra, /…/ Vo’ con più sane Voglie altro pensando». ■ VULGO APPREZZA: per l’espressione cfr. Della Casa *Rime* 84, 5 «Ciò che più *’l vulgo apprezza*…». ■ OMBRA: e quindi la loro inconstistenza. ■ VANEGGIANDO: già «vani raggi» al v. 97. ■ VEGGHIAR: ‘essere in uno stato di veglia’; cfr. *Rvf* 332, 21 «et *vegghiar* mi facea tutte le notti»; *TC* III, 158 «come sempre tra due si *vegghia* e dorme»; Della Casa *Rime* 25, 3-4 «…e le notti serene / *vegghiar*…» e 47, 40 «*vegghiai* le notti gelide e serene». ■ ME SOL DESIO…ALTRO PENSANDO: l’attività intellettuale ha la capacità di respingere l’angoscia della morte. ■ LODAT’OZIO: l’ozio poetico. ■ INGOMBRA: simile cfr. canz. 197, 1 «Gioia *m’ingombra* il core». ■ VERDE LAURO A L’OMBRA: secondo il topico ideale bucolico; cfr. *Rvf* 28, 80; 30, 1; 119, 103; 197, 1; 246, 1; 269, 1. ■ COLEI…AFFERRA: la Morte. ■ SCHERNENDO: deridendo; in simile contesto cfr. capit. 129, 22 «e *schernendo* per voi morte e i suoi danni»; Stampa *Rime* 271, 5 «e, di Morte *schernendo* il crudo telo». ■ MISERIE UMANE: per il sintagma cfr. B. Tasso *Amori* V 140, 13 «de le *miserie umane* e ’n mar che freme». ■ SANE VOGLIE: contrario nel son. 71, 8 «che tu, scosse le *voglie* in me non *sane*».

106-112. ■ Da rilevare la presenza ripetuta del pronome: «*m’*accenna, ecco, la Musa e vol ch’io caccia, / poi che spirto del ciel, ch’a se *mi* tira, / novi desir *m’*inspira, / e *m’*affida, e *mi* regge, e *mi* minaccia». ■

DITO ALLA BOCCA: gesto per invitare al silenzio. ■ M'ACCENNA: 'mi fa cenno'. ■ MUSA: introdotta al v. 17. ■ E M'ACCENNA...MINACCIA: marcato il polisindeto e l'uso del pronome «*e m'*affida *e mi* regge *e mi mi*naccia». ■ TU: si rivolge alla canzone. ■ BALDANZOSA: *hapax* in Molin. ■ GENTE SCIOCCA: cfr. *Rvf* 366, 21 «qui fra i *mortali sciocchi*».

MADRIGALI IN VARI SOGGETTI

247. [c. 111*v*]

Il madrigale, di gusto epigrammatico, descrive una donna che allatta il proprio figlio. La vista del seno nudo infiamma di desiderio il poeta al punto da spingerlo ad esprimersi maliziosamente: la maggiore felicità non è quella della madre per aver ricevuto da Dio il dono di un figlio, ma del padre che può godere e ha goduto della donna. Il quadro realistico-familiare si risolve quindi in una dimensione erotica in cui il bacio della madre sfuma nelle ben più carnali attenzioni che il padre le ha riservato in precedenza. L'allusione all'allattamento come momento erotico non è infrequente in letteratura e e vantò una certa fortuna nella madrigalistica di fine Cinquecento; in ambito veneziano, per un simile tripudio dell'*eros* va segnalato il precedene di Aretino (*Sonetti lussuriosi* XV). L'uso del settenario al v. 6 ha l'effetto di conferire enfasi all'intervento dialogico del poeta. Per alcune ipotesi a partire da questo madrigale cfr. cap. V. 6. 8 *Le memorie epigrammatiche dei madrigali 247-248*, pp. 312-315.
Il madrigale non è databile.

Mentre il suo bel fanciul lusinga e bascia
donna, a cui di beltà nulla simiglia,
e nel materno sen l'accoglie e sfascia,
mostrandol nudo altrui per meraviglia,
sì colmo di desio di sé mi lascia 5
ch'a lei rivolto io dico:
«Ben vi fu il ciel di vaga prole amico,
non però sete sì felice madre,
quant'uom porria bear l'esserli padre!».

Madrigale di 8 endecasillabi e 1 settenario a schema ABCBAdDEE.

1-5. ■ BEL FANCIUL: poi «vaga prole» (v. 7). ■ NULLA SIMIGLIA: anche in Barignano *Rime* 14, 14 «veder quel che qua giù *nulla simiglia* (: meraviglia)»; ma sullo sfondo riecheggia *Rvf* 160, 4 «che sol se stessa, et *nulla* altra, *simiglia* (: meraviglia)». ■ SFASCIA: 'togliere le fasce'. ■ DESIO: con valenza erotico-sessuale. ■ DI SÉ: di lei.
6-9. ■ AMICO: 'favorevole'. ■ SETE: siete. ■ MADRE: per la vicinanza di termini cfr. canz. 153, 36 «fia *figlio* indegno di sì nobil madre»; per il sintagma cfr. B. Tasso *Amori* II 110, 34 «*Felice madre* di sì degna figlia». ■ PORRIA: var. poetica per 'potria'. ■ PADRE: si noti l'isometria con *madre* (v. 8).

248. [c. 111*v*]

Madrigale di gusto epigrammatico in cui, come nel precedente, è protagonista una madre, in questo caso preoccupata per la salute del figlio malato. Tuttavia, dal v. 3 la situazione si ribalta completamente: il figlio guarisce e la madre, per la troppa felicità, muore. Il madrigale si conclude con un'interrogativa riflessiva tesa ad evidenziare il carattere paradossale, quanto doloroso, dello «stato mondan» (v. 5): da una grave malattia è possibile guarire, così come una gioia troppo grande è capace anche di uccidere. Per alcune ipotesi a partire da questo madrigale cfr. cap. V. 6. 8 *Le memorie epigrammatiche dei madrigali 247-248*, pp. 312-315.
Il madrigale non è databile.

Donna l'amato suo figlio sospira
ché morto il crede e vien ch'ella pur viva.
Ma, poi che sano a sé dinanzi il mira,
resta di spirto per letizia priva.
Duro stato mondan, come s'aggira
che fia che ne i martir pace n'apporte, 5
se gioia ancide e duol non reca morte?

Madrigale di 7 endecasillabi a schema ABABACC; A (*–ira*) e B (*–iva*) sono in assonanza.

1-7. ■ AMATO SUO FIGLIO: simile in canz. 195, 23 «Ciò piacque ancora al tuo diletto *figlio*». ■ SOSPIRA: con valore transitivo, 'piange'. ■ VIEN: 'capita, accade'. ■ PUR: 'invece'. ■ MA: la marcata avversativa in *incipit* di verso enfatizza l'immediato rovesciamento della situazione. ■ DI SPIRTO…PRIVA: non sfugga la pronunciata anastrofe; per quanto di significato differente, è forse valida la memoria di *Rvf* 82, 7 «…ove *di spirto priva* (: viva)». ■ LETIZIA: il termine è impiegato da Molin in una sola altra occorrenza: capit. 130, 65 «Quel, ch'or mi dà dolor, darammi allora / quella *letizia*, ch'ogni *spirto* appaga». ■ DURO STATO MONDAN: la vita umana.

SONETTI
DI DIVERSI

Ai quali M. Girolamo Molino risponde.

249.

Alla proposta di Giovanni Francesco Bonomi (Cremona 1536 – Liegi 1587), vescovo di Vercelli, segue la risposta di Molin. Non sono chiare le circostanze della loro conoscenza, né le ragioni dell'interessamento di Bonomi verso la lirica di Molin. Nella risposta il poeta, associatosi ad Ercole per le imprese che ha dovuto affrontare in vita, ridimensiona il proprio talento all'insegna del tradizionale *topos modestiae*. Meritevole di nota è l'appello alla scrittura lirica dell'amico Venier, come prova della veridicità di quanto affermato (vv. 5-8). Per alcuni approfondimenti cfr. cap. V. 7 *La sezione di corrispondenza,* pp. 318-319.
La corrispondenza non è databile.

<table>
<tr><td>249.a M. Gio. Francesco Bonomo [c. 112r]</td><td></td><td>Risposta del Molino [c. 112v]</td></tr>
<tr><td>Gentil Molino, il cui ingegno e arte
a gli antichi scrittor punto non cede,
di che fan chiara e manifesta fede
le mille tue purgate e dotte carte,</td><td>

4</td><td>Con qual idra pugnar mi sforza Marte
che, tronca d'un, con molti capi riede
a darmi assalto e, per trovar mercede,
quante voci in pregar madonna ho sparte</td></tr>
<tr><td>per quel raro valor che 'l ciel, per farte
del secol nostro onor, largo ti diede
e per colei, ch'ancor di te possede
la più pregiata e la più nobil parte,</td><td>

8</td><td>il buon Venier, di me pietoso, parte
col duol lo scrisse e parte altri sel vede
che l'una tregua mai non mi concede,
l'altra in tutto il suo amor da me diparte.</td></tr>
<tr><td>deh fammi don di tue rime leggiadre,
che in dolce pon cangiar mio amaro stile
e scacciar le mie cure inique e adre</td><td>

11</td><td>Che può, dunque, uom da tormentose squadre
cinto mai dir che non sia incolto o vile
se nol soccorre de le Muse il padre?</td></tr>
<tr><td>ché, se ben mal convien ch'a la cornice
risponda il cigno, a un cor però gentile
giovar, quanto egli può, mai non disdice.</td><td>

14</td><td>Lo qual però (s'io pur l'invoco) dice:
«Chi salir cerca a me da terra umile
lieto aggia il cor, ch'a te pianger sol lice».</td></tr>
</table>

Sonetto su 5 rime a schema ABBA ABBA CDC EDE; A (*–arte*) e C (*–adre*) sono in assonanza; D (*–ile*) ed E (*–ice*) sono in assonanza; inclusive le rime "sparte": "parte" (4, 5) e "parte": "diparte" (5, 8); ricca la rima "mercede": "concede" (3, 7). Lo schema costituisce un *unicum* nella produzione moliniana.

1-4. ■ IDRA: cfr. son. 228, 5 «Poi che quell'*idra* forte al fin da voi s'atterra» e rimandi. ■ MI SFORZA: 'mi costringe'. ■ TRONCA…MOLTI CAPI: perché dal moncherino di ogni testa dell'idra ne rinascono due, con riferimento mitologico alla seconda delle dodici fatiche di Ercole, costretto a lottare contro l'Idra di Lerna. ■ HO SPARTE: sintagma di forte memoria petrarchesca di *Rvf* 61, 9-10 «Benedette *le voci*…/ chiamando il nome de la *mia donna ò sparte*». Per simile uso da parte di Molin cfr. capit. 129, 4

«sperando al fin de *le mie voci sparte*». ■ MADONNA: si ha l'impressione che Molin si riferisca ad una donna realmente esistita, ma non identificata.
5-8. ■ BUON VENIER: l'amico Domenico Venier. ■ PIETOSO: perché nutre pietà di lui. ■ LO SCRISSE: Molin si riferisce ad un componimento di Venier dedicato alle sue sofferenze amorose, probabilmente da identificare in Venier *Rime* 2, 3 o 272, sempre in dialogo con Molin. ■ L'UNA: da ricondurre all'idra (v. 1), metafora delle difficoltà della vita. ■ L'ALTRA: la donna, insensibile all'amore del poeta. ■ IN TUTTO: completamente.
9-11. ■ SQUADRE: poet. 'schiere di armati', quindi 'assediato dalle difficoltà'. Si noti il pronunciato *enjambement*. Per l'uso lemmatico cfr. anche canz. 153, 35 «e 'l piede aretri da l'armate *squadre*» e canz. 195, 20 «da le tartaree *squadre*». ■ INCOLTO O VILE: per la coppia aggettivale in punta di verso cfr. L. de' Benucci sonetto *Deh non volgete altrove il dotto stile*, 5 «Appo questo suggetto *incolto e vile*» (in Tullia *Rime*, c. 16*v*). ■ DE LE MUSE IL PADRE: Febo.
12-14. ■ S'IO PUR: 'sebbene io'. ■ DICE: già *dir* (v. 10). ■ SALIR: in riferimento all'ascesa verso il Parnaso. ■ A TE: al poeta.

250.

Sonetto in risposta ad un componimento dell'amico Domenico Venier (anche VENIER *Rime* 272), che si dice bramoso di poter vivere ancora le emozioni, più dolorose ma anche più coinvolgenti, di un amore giovanile. Al contrario, Molin esorta l'amico a gioire di un amore più moderato e ricorda lui che la sofferenza è dovuta all'amore carnale, mentre quello spirituale evita ogni martirio. Il testo moliniano presenta una complessa organizzazione sintattica in quanto fino al v. 11 propone un'unica colata sintattica: all'apostrofe incipitale segue un'ipotetica la cui protasi è posposta al v. 5, costituita da un verbo servile («dovrete») che regge, in anastrofe, «ben lodar» (e la coordinata «far le cagion», v. 6) e «dir» (ritardato al v. 10). Nel lungo periodo si innescano numerose relative e similitudini, con frequente uso di anastrofi, iperbati e inarcature (vv. 5-6 e 7-8). Si noti, quindi, che la connessione interstrofica coinvolge non solo le quartine, ma anche la prima terzina. Rimane, invece, isolata la terzina conclusiva che assume i toni di un congedo di stampo moralistico, improntato sulla tradizionale opposizione tra amore terreno e spirituale. I due testi presentano marcate connessioni lessicali che ne tradiscono la geminazione, segnalati puntualmente nel commento.
Lo scambio lirico non è databile, ma è verosimile supporre una datazione bassa dati i riferimenti alla passata giovinezza.

TRADIZIONE TESTUALE: VENIER *Rime* 1751, p. 78 (poi VENIER *Rime* 272).

250.a *Di M. Domenico Veniero al Molino*
[c. 113*v*]

Or che quel, ch'in amor più duro e forte
sembrava a l'alma, il cor men grave opprime,
anzi, doppiando in me l'offese prime,
più leggermente avien, ch'in pace io 'l porte, 4

render non debbo a sì benigna sorte
grazie, Molin, che 'l tempo unqua non lime,
ma, s'è chi forse, a questo indizio stime,
ch'in me 'l foco d'amore arda men forte, 8

creder nol posso e se pur segno e prova
di minor fiamma è men sentir la doglia,

Risposta del Molino
[c. 114*r*]

Venier, s'or vi dà 'l ciel benigno in sorte
che 'l duol ch'in voi d'amor più rio s'imprime
vi roda men con le sue sorde lime,
com'uom cui nel suo mal gioia conforte, 4

ben lodar lui dovrete e di ciò scorte
far le cagion con quelle colte rime,
onde poggiate e sù da l'alte cime
Febo del monte suo guarda da morte, 8

che van con l'altre de' gran Toschi a prova
e dir che tanto men gran fiamma invoglia

come duol molto ardor più caldo prova.

Torni co' pruni guai l'antica voglia,
che nulla tanto al cor diletta e giova,
quanto amar solo un punto men l'addoglia.

11 con duol, quant'esca più gentil ritrova.

Dal senso fral de la caduca spoglia
desio ne vien, ch'in noi pena rinova,
14 da l'alma amor che di martir la spoglia.

Sonetto su 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; C (*–ova*) e D (*–oglia*) sono in assonanza; equivoca la rima "spoglia": "spoglia" (12, 14).

1-4. ■ VENIER: per la presenza di Venier nelle *Rime* di Molin cfr. son. 11, 11 e rimandi. ■ CIEL BENIGNO: cfr. sest. 198, 40 «deh per me movisi *benigno il cielo*». ■ BENIGNO IN SORTE: da ricondurre a Venier *Rime* 272, 5 «render non debbo *a sì benigna sorte*». ■ SORDE: perché incurante delle sofferenze che procura. ■ LIME: da ricondurre a Venier *Rime* 272, 6 «gratie, Molin, che 'l tempo unqua non *lime*».
5-8. ■ LUI: riferito al «cielo» favorevole del v. 1. ■ POGGIATE: poet. e ant. 'innalzate, salite'; per esempi dell'uso cfr. *Par.* VI, 117 «del vero amore in su vi *poggin* men vivi»; *Rvf* 25, 14 «…conven ch'uom *poggi*»; B. Tasso *Amori* IV 13, 105 «Sacri intelletti, che *poggiando* andate». ■ ALTE CIME…SUO: del Parnaso. ■ FEBO: per le attestazioni del dio della poesia nelle *Rime* di Molin cfr. son. 1, 2 e rimandi. ■ GUARDA: 'tutela'; per il significato cfr. ad esempio *Rvf* 340, 1-2 «Dolce mio caro et precïoso pegno / che natura mi tolse e 'l Ciel mi *guarda*».
9-11. ■ GRAN TOSCHI: Dante e Petrarca; già in son. 205, 2 «gli antichi illustri, e i *duoi Toschi maggiori*»; al singolare nel son. 209, 7 «degna sol del *gran Tosco* e pur vorrei». ■ TANTO MEN…RITROVA: il poeta sostiene che amare una donna gentile non implichi un amore doloroso. ■ MEN GRAN…FIAMMA: da ricondurre a Venier *Rime* 272, 10 «di minor *fiamma* è *men* sentir la doglia». ■ DUOL: da ricondurre a Venier *Rime* 272, 11 «come *duol* molto ardor più caldo prova» (in posizione isometrica). ■ ESCA: la donna amata.
12-14. ■ CADUCA SPOGLIA: per l'espressione cfr. anche son. 238, 11 «depor il bel de la *caduca spoglia*». ■ LA SPOGLIA: per la vicinanza dei termini cfr. canzonetta 97, 9-11 «Ne *l'amoroso* stato / non è *pena* più grave, / che 'l vedersi *spogliato*».

251.

Componimento in risposta all'esortazione di Curzio Gonzaga a scrivere un elogio in morte del cardinale Ercole Gonzaga, venuto a mancare nel 1563 mentre era impegnato a dirigere i lavori del Concilio tridentino. Pur in assenza di documenti che comprovino contatti diretti tra Molin e il cardinale, è verosimile ipotizzare una ravvicinata conoscenza in quanto frequentatori dell'analogo contesto culturale e accumunati dalle medesime posizioni spirituali. È certa, invece, la conoscenza tra Molin e Endimio Calandra, segretario e bibliotecario a servizio del cardinale Gonzaga. Ercole Gonzaga – allievo di Pomponazzi, in contatto con Pietro Bembo e Vittoria Colonna – rappresentò una delle personalità più significative dello scenario politico-religioso della metà del XVI secolo. Vicino a Gasparo Contarini e Reginald Pole, si impegnò per tutelare dalle pressioni dell'Inquisizione Pier Martire Vermigli, Bernardino Ochino, Pier Paolo Vergerio e il cardinale Morone. Nel sonetto di riposta Molin, ammessi i propri limiti poetici, invita ad accontentarsi delle parole celebrative di Curzio (v. 5), della memoria delle sue qualità e delle virtù del cardinale Gonzaga, che sono dette perpetuarsi nei nipoti di quest'ultimo (v. 14). Per un approfondimento sull'operazione epicedica per Gonzaga cfr. cap. V. 7 *La sezione di corrispondenza,* pp. 319-322.
Lo scambio poetico è databile tra il 1563-1564 circa, in coincidenza della morte del cardinale e dell'allestimento dei *Componimenti volgari et latini* 1564.

TRADIZIONE TESTUALE: ms. H, c. 248*r*.

251.a *Del Curzio Gonzaga al Molino* [c. 113*v*]

Del novo Alcide ai fatti alti e egregi
pensando che poc'anzi in terra feo,
non pur l'antico che già ancise Anteo, 4
e l'idra e 'l tauro con eterni pregi;

ma quanti in domar mostri illustri pregi,
unqua apportar, Giason, Perseo e Teseo,
e s'altro più famoso semideo 8
ebbe, del qual si vanti il mondo e pregi,

veggio a dietro restar, ond'è ben degno
che sue chiar'opre anco da tal difuse 11
sien d'ogni antico assai più chiaro ingegno.

Tu dunque alto Molin, cui Febo infuse
ogni sua grazia, al glorioso segno 14
giunger potrai con le sue sante Muse.

2 pensando] rimpensando H
2 poc'anzi] dianzi H
6 apportar] arrecar H
7 del qual] di cui H
11 sien] sian H
13 ogni sua grazia] novella gloria H
14 sue] tue H

251. Risposta del Molino [c. 114*r*]

Sì potess'io con novi privilegi,
Curzio, cantar come già fece Orfeo
per trar dal mortal varco, ove cadeo 4
l'Alcide tuo che 'n sì bei detti fregi,

come tu d'alti onor lo privilegi
col dotto stil, ma 'l secol fosco e reo
pianger ben dee ché tanto ben perdeo, 8
chiaro esempio d'eroi, principi e regi.

Giustizia il resse e del valor suo pegno
ne die' con l'opre, ond'ei vinse e confuse 11
le fere e i mostri e n'era il mondo indegno.

Chiamollo Iddio, ma le virtù rinchiuse
dal cielo in lui ben scopro a più d'un segno 14
ne' duo sacrati suoi nepoti infuse.

2 cantar] contar H
5 alti] alto H
7 pianger ben] lagrimar de' H
14 nepoti] nipoti H

Sonetto di 4 rime a schema ABBA ABBA CDC DCD; B (*–egi*) e C (*–egno*) condividono la tonica in *–e*; rima equivoca "privilegi": "privilegi" (1, 5); ricche le rime "cadeo": "perdeo" (3, 7) e "confuse": "infuse" (10, 14).

1-4. ■ POTESS'IO: con valore ottativo. ■ ORFEO: Molin ridimensiona le proprie capacità letterarie negando la validità di un proprio accostamento ad Orfeo, effettivamente capace con il proprio canto di richiamare in vita i defunti; per la presenza di Orfeo in Molin cfr. son. 167, 9 «Tu quel, ch'un novo *Orfeo* sembrava in terra» e rimandi. ■ MORTAL VARCO: il punto di accesso agli Inferi. ■ CADEO: 'morì'; anche in son. 150, 3 «poi che 'l valor *cadeo* da Marte infuso» e son. 174, 9 «La Donna, che *cadeo* per empio caso». ■ ALCIDE TUO: già in Curzio Gonzaga, sonetto 251.a, 1 «Del *novo Alcide* ai fatti alti et egregi». Molin si riferisce al cardinale Ercole Gonzaga (Mantova 1505 – Trento 1563), protettore di Curzio Gonzaga che compose per lui anche il sonetto *Chiaro signor, s'à par del sacro crine* (Gonzaga *Rime*, p. 162). Lo stesso sintagma, in riferimento a Ercole Gonzaga, è proposto da Curzio anche nel capitolo *Signor, ch'oppresso da Fortuna acerba* per Don Giovanni d'Austria al v. 156: «di lui, ch'al mondo *un novo Alcide* appare» (Gonzaga *Rime*, p. 228) e Rota, sempre in relazione a Ercole Gonzaga (Rota *Rime* CXCVII, 9). ■ FREGI: 'orni, decori'; per l'uso cfr. *Rvf* 263, 14 «di castità par ch'ella adorni e *fregi*».
5-8. ■ DOTTO STIL: per il sintagma cfr. B. Tasso *Amori* II 59, 1 «Poi che con *dotto stil* candido e puro» e III 16, 8 «cantar con *dotto stil* arme et amori». ■ SECOL FOSCO E REO: il proprio presente; per l'uso in Molin cfr. son. 189, 5 «ma, perché il *secol rio*, ch'al vizio inchina» e son. 204, 3 «che 'l *secolo fosco* di tal lume accende».
9-11. ■ GIUSTIZIA: dopo la morte del giovane duca Francesco III, nel febbraio 1550, il cardinale Ercole Gonzaga riprese il governo di Mantova, dove rientrò nel marzo per celebrare le esequie del duca.

Dopo aver rinunciato alla reggenza dello Stato di Sabbioneta, che teneva da dieci anni, si concentrò sull'ordine pubblico e sull'amministrazione della giustizia.
12-14. ■ SACRATI SUOI NEPOTI: per alcune ipotesi sull'identificazione cap. V. 7 *La sezione di corrispondenza,* pp. 321-322.

SONETTI DI DIVERSI

IN RISPOSTA DI ALTRI DI M. GIROLAMO MOLINO.

252 [= 244].

«Sonetto in risposta, di M. Giorgio Gradenico | a quel del Molino, che incomincia | *Chi m'assicura che pregando impetri*»

NOTA: per il sonetto di Gradenigo si veda anche G. GRADENIGO *Rime* 30.

[c. 108*r*]
Chi m'assicura che pregando impetri
di venir teco ad inchinar colei,
che tanto ami e celebri, e possa in lei
sbramar quest'occhi ed ella non s'arretri?

O chi m'affida poi che non m'impetri
la meraviglia, aperte a gli occhi miei
tante sue grazie, e, come esca tu sei,
marmo io divenga e non sia chi mi spetri?

Pur, come quel che ciò ch'ei brama, chiede:
«Prego, mi guidi e regga il mio fral lasso,
che stupor non l'induri al suo conspetto,

ch'assai tu, ardendo, puoi ridirne e fede
far del bel viso. Io, rimanendo un sasso,
non avrei moto da formarne un detto».

252.b [c. 114*v*]
Molin, che giunto al ciel per gratia impetri
di contemprar in Dio viva colei
che mortal di veder bramasti e in lei
empi il desio, né vien ch'ella s'arretri,

deh, seco prega lui ch'io non impetri
più in ghiaccio il cor, né in selce i desir miei,
ma desta e volta, ove beato or sei,
dal suo grave stupor l'alma si spetri;

ella mercé de le sue colpe chiede,
e pentita d'unirsi al corpo lasso
d'ascender spera al suo divin cospetto,

presso la cui pietà sol pura fede
dispensi il merto, hor che rivolto in sasso
non ho moto a formarne opra né detto.

253 [= 173].

«*SONETTO IN RISPOSTA* | *DEL MEDESIMO* | *a quel del Molino, che incomincia* | *Io vo ben dir, che chi non sente cura*»

NOTA: per il sonetto di Gradenigo si veda anche G. GRADENIGO *Rime* 31.

[c. 82*r*]
Io vo' ben dir che chi non sente cura
d'alto dolor, perduto amata e cara
donna, o per Morte o per Fortuna avara,
dal senso uman traligna oltra natura.

Ma dico ancor che chi non tien misura,
e con ragion dal duol non si ripara,
fa torto al vero e ha pena più amara
poi che cosa qua giù ferma non dura.

Però, s'ella se 'n gìo, ch'amasti tanto
e fu ben degna di sì nobil zelo,
poi che gir se n' dovea, raffrena il pianto.

E se la bella Irene in uman velo
cantar solevi, or, che stellato manto
la cinge, canta lei beata in cielo.

253.b [c. 115*r*]
Signor, quando a un amante il destin fura
donna per fede e per bellezza chiara,
a cui le stelle e 'l buon costume a gara
diero in acerba età virtù matura,

con lei dee uscir di questa valle oscura,
ove a morir più volte il dì s'impara,
sì ch'un sol seggio in ciel, qui una sol bara,
servi ad un l'alme e la mortal figura;

ché se più prezza il qui fermarsi alquanto,
che 'l seguir lei, ben e 'l suo foco un gelo,
e biasmo a sé più ch'a lei gloria il canto,

ma s'ama, a che imbiancar piangendo il pelo?
Meglio è pur girne a lei felice a canto,
seco traffitto ad un medesmo telo.

254 [= 174].

«*SONETTO IN RISPOSTA* | *DI M. PIETRO GRADENICO* | *a quel del Molino, che incomincia* | *Grave è certo il dover quinci partire*»

[c. 82*v*]
Grave è certo il dover quinci partire,
Pietro: io 'l conosco e la discesa al varco
dura, ma chi 'l passò, del duolo è scarco,
né più paventa di dovervi gire.

Pianger poi quel ch'alcun non può fuggire
è vano lagrimar di saver parco
e, s'in pensar di lei scocca Amor l'arco,
quel che n'offende è nostro fral desire.

La donna, che cadeo per empio caso
di Morte in braccio, è scorsa e non potria

254.b [c. 116*r*]
Io bramo, Molin mio, sol di morire,
essendo si d'affanno e dolor carco:
e, se l'ultimo passo anco non varco,
e, per ch'io viva in lungo aspro martire.

Pote ella con la vita il duol finire,
quando cadeo col suo gravoso incarco;
ch'a scior l'alma Giunone il celest'arco
mandò, ne volse il suo languir soffrire.

Tu gloria d'Hippocrene e di Parnaso,
cantando poi temprar la doglia mia,

tornar più qui per far novello occaso.

Questo col suo gioir la sù dovria
quetarti e, se l'ardor vivo è rimaso,
ama lei col desio ch'al ciel ne invia.

e da l'orto far lei conta a l'occaso.

Quel foco è spento, ond'io viver solia;
e 'l cener sol rinchiude un piciol vaso.
Pur cerco, che 'l suo nome eterno sia.

255 [= 175].

«*SONETTO IN RISPOSTA | DI M. PIETRO GRADENICO | a quel del Molino, che incomincia | Tu pur seguendo il tuo continuo duolo*»

[c. 82*v*]
Tu pur seguendo il tuo continuo duolo
col pianto accresci e fai maggior l'affanno
ch'ove non ha ristoro il nostro danno
il tacerlo e 'l soffrir rimedio è solo.

Quando a me stesso col pensier m'involo,
e scopro il mondo tristo e pien d'inganno,
ho per beato quel ch'a l'ultim'anno
giunge e, morendo, al Ciel s'indrizza a volo.

A che, dunque, trar lagrime e sospiri
sì lunghi e gravi e lei, che la sù gode,
forse turbar col suon de' tuoi martiri?

Tempra, Pietro, il dolor che t'ange e rode
e, s'a gloria d'amor perfetto aspiri,
cangia il tuo pianto in dir sue chiare lode.

255.b [c. 116*r*]
S'io non sfogassi col mio pianto il duolo,
m'uccideria Molin l'interno affanno;
e s'ei non scema, o non ristora, il danno,
tempra la doglia, et apre il mio cor solo.

A lei pensando a tutt'altro m'involo,
ch'abandonando il mondo pien d'inganno
di qua dal terzo suo trigesim'anno
cadendo a terra, al ciel levossi a volo.

Ben dovria ciò quetar i miei sospiri
sapendo il ben, c'hor l'alma eletta gode,
ne sua gioia turbar con miei martiri.

Ma chi dentro mi strugge, e 'l fianco rode
non da luogo a ragion, ne avien ch'aspiri
cantar oscuro a le sue chiare lode.

RIME IN MORTE
DI M. GIROLAMO MOLINO

I. [c. 116*v*]

DI DOMENICO VENIER

Molin, te piango e lacrimar non cesso
versando tuttavia di pianto un rivo,
così sempre doler mi sia concesso,
come il cor mio d'ogni conforto è schivo. 4

Taccia ragion, che mi riprende spesso,
ch'io voglio anzi di lei rimaner privo,
ché 'l duol in me da la tua morte impresso,
tanto o quanto scemar, mentre ch'io vivo. 8

Vivrò sempre in dolor misero e solo,
nè fia mai che gustar diletto io voglia,
salvo di ciò ch'ognor più cresca il duolo. 11

E quando a fin verrà questa mia spoglia,
per ciò grave il morir mi sarà solo,
che manchi in me sì volontaria doglia. 14

ALTRO: anche in VENIER *Rime* 1751, p. 48 (= VENIER *Rime* 215).

II. [c. P7*r*][1]

DI PIETRO GRADENIGO

Or sei pur giunta al fine, o felice alma,
de le gravose tue fatiche e danni
e da le noie scarca e da gl'affanni
ten voli al ciel con la più nobil salma. 4

Quella tua gran virtù, sì altera e alma,

[1] La carta, che avrebbe dovuto essere segnata come c. 117, manca di numerazione e si è dunque fatto appello, da qui in avanti, alla fascicolazione.

farà a la morte illustri inganni
e ’l nome tuo vivrà mille e mill’anni
né l’opre tue ch’han d’ogni onor la palma. 8

Io piango così subita partita,
la dolce compagnia, l’antica usanza,
i buon conforti e ’l tuo fido consiglio 11

senza cui non m’è più cara la vita.
Ond’in quel poco, che di lei m’avanza,
non credo d’aver mai sereno il ciglio. 14

ALTRO: non incluso in P. GRADENIGO *Rime*.

III. [P7*r*]

DI PIETRO GRADENIGO

Pianga Appollo doglioso e le sorelle,
ché ’l suo lume maggio giunt’è a l’occaso.
Oscura nebbia copra, omai, Parnaso
e si vestano a brun le Ninfe belle. 4

Rompa Amor l’arco e spenga le facelle
ché non è chi di lui canti rimaso.
O strano sopra ogni altro acerbo caso,
o fato, o ria fortuna, o crude stelle! 8

Spento è ’l Molin che, come un novo Orfeo,
temprò la voce e ’l suono in tal concento,
ch’a la dolce armonia fermar poteo 11

gli augei, le fiere, i vaghi fiumi e ’l vento,
non che gli uomini sol seco perdeo
Venezia il primo suo chiaro ornamento. 14

ALTRO: non incluso in P. GRADENIGO *Rime*.

IV. [c. P7*v*]

DI PIETRO GRADENIGO A GIORGIO GRADENIGO

Il Molin nostro, ohimè, Morte n'ha tolto,
o Gradenico, morte iniqua e ria,
quel sì pien di valor, di cortesia,
e a giovar altrui sì pronto e volto. 4

Onde mi bagna amaro pianto il volto
e vince ogni dolor la doglia mia
e 'l medesimo in te convea che fia,
ché nel tuo amor l'avesti sempre accolto. 8

Perdita grave e duolo acerbo e forte
a la patria, a gli amici, a lui contento
del fatto acquisto a la celeste corte. 11

Tu, qual Orfeo l'amata sua consorte,
deh togli a morte il caro amico spento
con le tue rime sì pietose e scorte. 14

ALTRO: non incluso in P. GRADENIGO *Rime*.

V. [c. P7*v*]

DI PIETRO GRADENIGO

Chi de la prima età del secol d'oro
die' a noi sì chiaro e manifesto esempio,
lasciando il mondo scelerato ed empio,
Morte n'ha tolto, ond'io mi lagno e ploro. 4

Alma gentil dignissima d'alloro,
d'ogni rara virtù sacrato tempio,
deh perché, lasso, il mio desir non empio?
Perché com'è il suo merto non l'onoro? 8

E come d'Anfion la lira e 'l canto
poteo le pietre unir e far le mura
a la città, che fu celebre tanto,[2] 11

ché non poss'io a la mortal figura

[2] Anfione, mitico eroe greco, è celebrato come musico e cantore. Costruì le mura della città di Tebe facendo muovere spontaneamente le pietre al suono della sua lira.

l'anima unir, con dolci note e pianto,
facendo anch'io quel che non può natura? 14

ALTRO: non incluso in P. GRADENIGO *Rime*.

VI. [c. P8*r*][3]

DI PIETRO GRADENIGO

Fuor del carcer mortale, ove si pena,
de la selva d'errori oscura e folta
l'alma del buon Molin, libera e sciolta,
levossi a vita più lieta e serena. 4

E gode in ciel tutta di gioia piena,
da gli affanni del mondo e noia tolta,
e con la mente a Dio sempre rinvolta
giorni felice e riposati mena. 8

Ond'acquetar con più ragion il pianto,
anzi gioir del suo ben si denvria,
poi che ci siam doluti (ohimé) cotanto, 11

ma tal poter ha in noi l'usanza ria
e 'l senso fral gli occhi n'appanna tanto
che non veggian ragion ov'ella fia. 14

ALTRO: non incluso in P. GRADENIGO *Rime*.

VII. [c. P8*r*]

DI GIORGIO GRADENIGO A PIETRO GRADENIGO

Colui che nel candor de l'opra tanto
serbò 'l puro de l'aura antica etate,
quel ch'in note sì chiare e sì pregiate
oscurò de i Latin la gloria e 'l vanto, 4

quel ch'in virtù d'affettuoso canto
accese a ben oprar l'alme mal nate,
quel sì dolce, sì saggio e fido Acate,

[3] La carta, che avrebbe dovrebbe segnata come c. 118, manca di numerazione e si è dunque fatto appello alla fascicolazione.

che temprava di gioia il nostro pianto, 8

è morto, ahi lasso! A qual stella il camino
talor smarriti e stanchi, Gradenico,
reggerem più questo gran lume spento? 11

Ohimè, giunto a l'occaso è il buon Molino,
a noi dolenti il sovran nostro amico,
a Venezia il più bel ricco ornamento. 14

ALTRO: non incluso in P. GRADENIGO *Rime*, ma in G. GRADENIGO *Rime* 32.

VIII. [c. P8*v*]

RISPOSTA DI PIETRO GRADENIGO

Lasciato in terra il suo corporeo manto
or vive in ciel con l'anime beate
l'alma che fu tra le chiare e lodate,
in pregio e 'n stima a nostra età cotanto, 4

onde acquetar debbiamo il duolo alquanto,
poi che le voglie sue calde e 'nfiammate
pasce de la divina alma beltate
il Molin nostro, ch'io sospiro e canto. 8

Benché quasi smarrito pellegrino,
errando, il buon sentier per calle oblico
senza sua guida i' vo' pauroso e lento. 11

Ma voi, cui scorge lume altro divino,
secur mòvete al camin vostro antico,
ch'a glorioso fin guida uom contento. 14

ALTRO: non incluso in P. GRADENIGO *Rime,* ma in G. GRADENIGO *Rime,* p. 90.

IX. [c. P8*v*]

DI GIORGIO GRADENIGO

A la gran tomba del Molino Amore
tesse di vaghi fior nobil corona,
perch'i suoi maggior pregi in Elicona
risonar fece e n'ebbe il primo onore, 4

perché a i figli d'Europa accese il cuore
ad unirsi in seguir Marte e Bellona
contra il gran Scita, che saetta e tona
sopra il popol di Cristo a tutte l'ore. 8

Ad un principi e regi e 'l grande Augusto[4]
spargon ghirlande di pregiato alloro,
chiamandolo pietoso, ardito e giusto. 11

Io che rinovellar un secol d'oro
il vidi e delle glorie antiche onusto,
il suo genio e 'l suo nume inchino e adoro. 14

ALTRO: anche in G. GRADENIGO *Rime* 33.

X. [c. Q1*r*]

DI FEDERICO FRANGIPANE[5]

Di Parnaso in su 'l giogo avean formato
con la lor man le muse un gran Molino,
che macinava ogni or grano divino
per ristorar chi 'l monte avea poggiato. 4

Da Febo sempre egli era guardato,
la rota era un ingegno pellegrino,
l'acqua, che la volgea, dal cavallino
fonte scendea con un liquor pregiato. 8

Al fin veggendo il tempo iniquo e fiero,
che per virtù di cibo sì gradito
chi ne gustava non sentia la morte, 11

atterrò 'l gran Molin, ma il rio pensiero
fu van ché l'alimento è sì infinito,
ch'eterne fien per lui mille alme accorte. 14

---

[4] Il poeta si riferisce alla poesia politica di Molin, in particolare ai componimenti di esortazione contro la minaccia ottomana.

[5] Nato a Tarcento (Udine), Federico Frangipane (1530 ca. – 1599) compì i suoi studi in giurisprudenza a Padova, per poi prendere parte ai lavori del concilio di Trento. Nel 1583 prese gli ordini degli Eremitani di Sant'Agostino con il nome di Paraclito. Morì a Porcia (Pordenone). Oltre alle sue *Rime in tre virtuose sorelle, le pellegrine chamate* (Treviso, Mazzolini, 1590) e i *Sonetti di frate Paraclito Frangipane* (Udine, Natolini, 1594), altre poesie furono pubblicate in alcune raccolte di metà XVI secolo e uno dei suoi sonetti figura a c. 121*r* della tragedia *Semiramis* di Muzio Manfredi (Venezia 1598). Per il poeta cfr. FORTINI 1998bis.

XI. [c. Q1*r*]

D'INCERTO

Molin, cui l'acque dolci d'Elicona
porgean col santo umor l'anime e 'l moto
dal Mauro a l'Indo a l'Austro al Boreano
ovunque l'Ocean freme e risuona, 4

se ben quell'empia, ch'a null'uom perdona,
mosso ha in te 'l crudo impetuoso Noto,
né più ti regge e volge Atropo e Cloto,[6]
né segna il corso tuo più vespro o nona, 8

non è che 'l pensier nostro ove ti giri
talor non salga ove d'aura vitale
armonia ancor fra l'alte rote spiri 11

e, se qua giuso al nostro senso frale
scendesse il suon de' tuoi soavi giri,
posa anco avrebbe il duol vostro mortale. 14

XII. [c. Q1*v*]

DI CELIO MAGNO[7]

Deh, se dal tristo core
fuor verso un fonte, e sol pianger m'aggrada,
poi che del gran Molin morte m'ha privo
acciò per doppia strada
si sfoghi uscendo o Febo il mio dolore, 5
apri a mia sete anchor tuo dolce rivo.
E, se ben, mentre l'ebbe il mondo vivo,
lui per mio Febo, te lasciando, elessi,
e divoto il chiamai ne' versi miei;
volger tal colpa in te medesmo dei: 10
che da te fur tai doni a lui concessi:
ma, s'avien pur, che l'ira in te non cessi;
qual danno fia? Seguendo il mio costume
invocherò 'l suo nume,
certo; ch'or più da quei celesti giri, 15

[6] Noto (o Austro) è personificazione del vento del Sud, mentre Atropo e Cloto sono due delle tre Moire.
[7] Per uno studio comparativo tra le due redazioni del testo cfr. E. TADDEO, *Due redazioni di una canzone di Celio Magno* in ID. 1974, pp. 125-138. Il continuo e articolato *labor limae* del poeta sulla canzone in morte di Molin è ben riscontrabile nel codice autografo celiano ms. Marc. It. IX 161 (= 6203), cc. 52*v*-57*v* e ms. Marc. It. IX 166 (= 6228), cc. 99*r*-97*r*.

ch'in terra già, del suo favor m'inspiri.

Ma per che sì repente
lassù, Molin da noi spiegasti il volo?
Qual fera stella il tuo legame ha sciolto?
Dunque gioia del duolo 20
e invidia del ben nostro in ciel si sente?
Dunque sì tosto o ciel per te l'hai tolto?
Ahi ch'era nulla a te, bench'a noi molto,
donar più spazio a la sua degna vita
la tua brama frenando e i nostri danni, 25
che, perché il pelo è già sparso dagli anni
fosse di neve; era al bel verno unita
[c. Q2*r*] di verde primavera età fiorita.
Ahi, che ne furi il più soave frutto
da te per noi prodotto 30
e 'l consolarci è medicina vana,
che per dorar lo stral piaga non sana.

Troppo acerba e profonda,
troppo, crudel, troppo incurabil piaga
ne i nostri cor da la tua mano uscio. 35
Qual alma or più si vaga
di vero onor così di gloria abonda?
Quando in un mai tanto valor s'unio?
Pompe, et ostri, ch'ammira il secol rio,
servitù tenne: e dove il mar più freme 40
trovò di libertà tranquillo porto.
Onde, com'uom sol da virtute scorto,
che più 'l proprio rigor, che l'altrui teme,
colse in sé stesso onor di più buon seme.
Era mella sua lingua, e cor la fronte, 45
e 'l saggio petto un fonte
e vera de del lume alto, e sovrano
con gli occhi in Dio gli apriva ognor la mano.

Né men col dolce canto,
che condia di saper, fe' manifeste 50
le cure, onde nudria l'alto intelletto
ch'or del gran Re celeste
spiegò la gloria, or di sua patria il vanto
pien verso lor di puro ardente affetto.
Or del vizio scoprendo il sozzo aspetto 55
lo fe' creder di morte. Or di virtute
[c. Q2*v*] aprio più, che 'l Sol, chiaro il vago viso.
Rr d'amante imitando il pianto, e 'l riso,
quasi ad infermo, ch'altra via rifiute,
sotto quel dolce altrui porto salute: 60

quinci mostrando a quanto mal s'apprende
chi 'l senso in guida prende
e ch'umana beltà, che tanto apprezza,
par notte al Sol de l'immortal bellezza.

Ditel voi sacre Muse, 65
ch'udendo di stupor sembraste un sasso.
Ditel voi gloriose alme ben nate,
dil tu di luce or casso
Febo, poi che 'l tuo lume in lui s'infuse,
ditel già del mar d'Adria onde beate, 70
che spesso nel maggior fremer placate
a l'armonia del suo cantar vi rese.
Così quel sacro spirto in mortal velo
cisse del mondo onor, speme del cielo:
e quanto a celar più modesto intese 75
l'alto valor, più 'l feo chiaro e palese,
qual chi nasconder cerchi il suo tesauro,
e 'l chiuda in arca d'auro
o dentro a bel cristallo ardente luce:
che questa, e quel via più s'apre e riluce. 80

Oimè, che spento or giace
sì chiaro lume, anzi sì chiaro Sole
lasciando il mondo in cieca notte amara.
Misera umana prole,
se quel sempre, ch'a te più giova e piace, 85
[c. 121*r*][8] t'invola morte invidiosa amara.
E tutto il ben, ch'in molti anni prepara
tanto studio e sudor tanta tua cura,
un'ora, un punto poi dissolve e sgombra.
O fallace speranza: o sogno e ombra: 90
o legge del morir feroce e dura
o nostra inaspettata empia ventura.
Che se di vita alcun giamai fu degno,
n'era quel sacro ingegni.
Né mai spiegando alcun del merto l'ale 95
fu più vicino a far morte immortale.

Pianserlo le più fiere
genti non sol, ma fur de i più spietati mostri,
e fin de le pietre uditi i pianti
che ben seriano stati. 100
Se tutti nol piangean: gli uomini fere,
le fere sassi, e i sassi allor diamanti
e in bel sepolcro, tal non visto avanti,

[8] Numerazione corretta indicata nella stampa.

con larghe essequie di lamenti e doglia
poser le Muse al fin l'essangue scorza. 105
Dove mentre una di scolpir si sforza
nel duro marmo e porvi a l'altrui voglia
breve detto, che 'l nome e i merti accoglia
ecco il ciel risonar di chiara tromba,
ecco sovra la tomba 110
la Fama in aria a cui ciascun rivolse
gli occhi e ella così la lingua sciolse.

Non fia mestier, non fia,
belle figlie di Giove, il nome e i pregi
[c. 121*v*] render palesi in questo marmo adorno, 115
che qui di spirti egregi
nobil corona in mesta compagnia
starà mai sempre al caro sasso intorno
e chiamando il suo nome e notte e giorno
tra lagrime, e sospir farallo aperto, 120
mentre ardor di virtù vivrà ne l'alme.
Et quando altro non fosse a queste palme,
a questi lauri e mirti, ond'è coperto
il loco sovra gli altri esposto ed erto;
a l'aere sparso qui di novi rai 125
chi devrà creder mai,
che dentro siano a questa nobil fossa
d'altri, che del Molin, rinchiuse l'ossa?

Va, Canzon mesta al bel sepolcro, e prega
il ciel, ch'a ristorar sua sorte cruda 130
la dentro anchor te chiuda,
ch'ivi più viva assai, che qui fra noi,
sotto il cenere suo serbarti puoi.

XIII. [c. Q4*r*]

DI NICOLÒ MACHEROPIO[9]

Dove se' ito, o nobile poeta,[10]
sì tosto? Forse tra gli elisi allori?
Non ha Vinegia più onorati cori?
Non ha ciel più sereno? Aura più lieta? 4

Forse Anfitrite col tuo canto acqueta
l'Ionio irato?[11] Or dove son gli Amori
d'Adria? E 'l gran Gorgo che tolto ha gli onori
al Tebro, a l'Arno, a Titiro, a Dameta 8

o pur se tratto col mortal tuo velo
da Cigni, o novo Cigno, su in Citera?
O cittadin se' fatto di Parnaso? 11

Già soggetto, cagion, luogo non era
perché cangiassi per voler o caso
la tua patria gentil, se non col cielo. 14

XIV. [c. Q4*r*]

DI NICOLÒ MACHEROPIO

Dunque morto è 'l Molin, ch'altri da morte
potea guardar col dolce ornato stile?
Di vita è tolto chi la vita umile
alteramente alzo su l'ale accorte? 4

Dorme il gran sonno chi spezzò le porte
del pigro oblio, spronando ogni gentile
spirto a schifar qualunque pensier vile

---

[9] Nato a Verona nel 1534 circa, Nicolò Spadaro mutò il proprio cognome nell'equivalente greco *Macheropio*. Si trasferì, probabilmente su suggerimento del concittadino Giacopo Maracco, a Cividale in qualità di cancelliere del Patriarca d'Aquileia Giovanni Grimani. Si dilettò di poesia e compose rime sia in volgare sia in latino. Tra queste si segnalano almeno un epigramma e un'elegia in morte di Irene di Spilimbergo (*Spilimbergo* 1561, c. 50*r*) così come due epigrammi e un sonetto nell'*Helice* di Cornelio Frangipani (in FRANGIPANI *Helice*, vol. I c. 10*v* e vol. II p. 6). Per la vittoria di Lepanto compose un epigramma, conservato nella *Raccolta del Grutero* tomo II, p. 1. Liruti riferisce, poi, di un manoscritto (non identificato) contenente un componimento esametro di sedici carmi con il titolo *De Morte presbyteri Aquini, et D. Johannis de Rubeis Nicolai Macheropii Forojuliensis*, un sonetto encomiastico per il Luogotenente Giustinian e due sestine per l'assoluzione di Giovanni Grimani dalle accuse di eresia (cfr. LIRUTI 1830, pp. 405-406). Morì intorno al 1574.
[10] Per ragioni prosodiche si dovrà ammettere una dialefe, probabilmente tra *se'* ed *ito*.
[11] Nella mitologia greca Anfitrite è la sposa di Poseidone e madre di Tritone.

tile altrui senza l'onesto apporte? 8

Pianga la Poesia, geman le Rime,
freman i Cigni, il crin la fama svella
trovi più onor, per cui tanto si stime, 11

sospiri ogni alma d'amor vero ancella,
onori il fior delle corone prime
l'alta città ch'invidia fa più bella. 14

XV. [c. Q4*v*]

D'INCERTO[12]

Chiaro spirto, ch'al ciel volando arrivi
dopo 'l tuo occaso a riposarsi in Dio,
e ogni affetto uman posto in oblio
lui sol contempli e in lui beato vivi, 4

non boschi più, non più son tante o rivi,
né di Marte o d'amor vago desio,
ma con stil grave in suono umile e pio
la divina beltà canti e descrivi 8

di mortal donna il bel viso sereno
t'arse già 'l core e fur ninfe e pastori
a tue querele, a tuoi sospiri intenti 11

or d'altro amor con altro foco in seno
nova angelica tromba a l'altri cori
mandi più dolci e più purgati accenti. 14

XVI. [c. Q4*v*]

D'INCERTO

Saggio Molin, che bianco e l'alma e 'l pelo
dopo 'l corso fatal de' ben spesi anni,
sazio del mondo, te n'andasti al cielo
a ristorar in Dio gli avuti affanni, 4

[12] Data la totale mancanza di riferimenti interni, l'identificazione autoriale per tutti gli Incerti risulta pressoché impossibile. Altrettanto non risolutivi si sono rivelati i controlli, a partire dagli *incipit* dei sonetti, sui cataloghi IUPI e Lyra.

volgi gli occhi qua giù da' sacri scanni
ove la Donna del mar con puro zelo
piagne sovra 'l tuo busto, i propri danni,
e copre 'l viso e 'l sen d'oscuro velo, 8

sì vedrai l'onde d'Adria onde di pianto
da venti di sospir turbate e spinte
e sol querele udrai d'afflitte genti, 11

tu, con le guance di pietà dipinte,
impetra dal Signor ch'acqueti i venti,
sgombri le nebbie e 'l duol converta in canto. 14

XVII. [c. Q5*r*]

D'INCERTO[13]

Quando salendo a più beata vita
pagò 'l dotto Molin tributo a morte,
fu vista per pietà pianger la Morte
e desiosa di morir la vita, 4

romper le cetre e odiar l'immortal vita
Febo e le muse vaghe omai di morte,
e i sacri spirti in mezo a vita e a morte,
sprezzar la morte, a noia aver la vita? 8

O stupendo miracolo di morte,
che con si ove inganno a questi vita
diede ne' vivi, a vivi in lui la morte, 11

o più d'altra felice in morte e 'n vita,
anima chiara, a cui non poteo morte
senza estremo dolor troncar la vita. 14

XVIII. [c. Q5*r*]

D'INCERTO

Quando del gran Molin, ne' campi elisi
portò 'l messo fatal l'alta novella,
mosse ratta ver lui la schiera bella

[13] Per un approfondimento sull'insolito schema rimico cfr. cap. VI.4 *Una nota a margine*, pp. 35-360.

de’ sacri spirti dal mortal divisi
4

e lietamente accolto e in cerchio assisi,
oggi l’età de l’or si rinovella,
o bramava qua giù felice stella
disser, né la degn’ombra i guardi affisi, 8

in questa ecco il bel crin cingon di mirto,
i più famosi ad onorarlo intenti,
mentre dal camin stanco si ristaura 11

e intuonar l’aria udissi in questi accenti,
dopo ’l Tosco divin, ch’addolci l’aura
non discese tra noi più chiaro spirto. 14

XIX. [c. Q6*r*]

DI FRA LAURO BADOER[14]

Tu, dunque, gloria de le Muse e vanto,
Molin, sei morto? E poca terra asconde
quel gran valor ch’ovunque corron l’onde,
gira il ciel, splende il Sol famoso è tanto. 4

Tu dunque morto sei Molin, ch’al canto
fermasti i fiumi e festi gir le sponde,
stillinsi gli occhi in acque alte e profonde
che pietra fia chi non si sface in pianto. 8

Piangete e pianga insieme il mondo tutto
tal ch’al nome di lui l’onde si amare
facciano un mar che mai non resti asciutto. 11

E poi sul lito in note aperte e chiare
si legga scritto: «Il pianto in un ridutto
giunto a morte il Molin mi fece un mare». 14

---

[14] Nato a Venezia intorno al 1546, figlio del noto oratore Ippolito Badoer, fu teologo e consigliere del duca di Mantova Vincenzo Gonzaga. Fu autore di *Rime spirituali* (Bologna [1571]), l’orazione *De operibus septem dierum Moysis theoremata pubblico disputanda congressu in comitiis generalibus fratrum crucigerorum* (Bologna 1574), una canzone in lode di papa Sisto V (Roma 1589) e di una traduzione dei sette salmi penitenziali (Mantova 1594). Morì di idropisia nel 1593. A lui fa cenno MOROLIN 1841, p. 103.

XX. [c. Q6*r*]

DI GIROLAMO FIORETTI[15]

Ahi, come ingombra il ciel di falsa speme
gli animi semplicetti de' mortali
e con quai morte (ohimè) pungenti strali
sovente assale il misero human seme! 4

Lasso, già non credea tue forze estreme
sì tosto oprassi o crudel fato e l'ali
pronte spiegat'hai pur ne i nostri mali
vertù togliendo al mondo e honor'insieme. 8

Ben grave duol m'invita a pianger sempre,
Molin, la tua partita e 'l commun danno
vuol ch'ad ogni ora io mi consumi e stempre. 11

Ma il ben, che godi in ciel, fa che l'affanno
men privi acerbo e quel dolor io tempre,
ch'è di mia vita frale empio tiranno. 14

XXI. [c. Q6*r*]

D'INCERTO

Perché morte n'hai privi (ohimè) di luce,
e n'hai lasciati in tenebroso orrore,
togliendo a noi quel Sole, il cui splendore
fu d'ogni altro maggior, ch'or splende e luce? 4

Che farem, lassi, se chi scorta e duce
ne fu col raggio suo degno d'onore,
colmandone di pianto e di dolore
in altra parte il sì sereno adduce? 8

Dunque in ciel te ne stai tuo proprio nido
amato nume e più di noi non curi,
né di questo già lieto or mesto lido? 11

Deh mira i nostri affanni acerbi e duri,
che con lo splendor tuo lucente e fido
sì faran chiari i nostri giorni oscuri. 14

---

[15] Non sono riuscita a trovare informazioni sull'autore.

XXII. [c. q1*r*]

DI DOMENICO VENIER

Ahi, che pungente stral di duol armato
per man d'invida morte il cor mi passa,
poi ch'estinto si giace e sol mi lassa,
lasso, il Molin da me cotanto amato. 4

Non t'era assai crudele ingiusto fato
pur dianzi haver mia vita orbata e cassa
del Fenaruol, ch'a doppio afflitta e lassa
la rendi, ho me di questo anchor privato? 8

Ma perché tu, cui si piacque il lor canto
Febo, e camparli sol potuto avresti,
non gli serbasti ancora in vita alquanto? 11

Se per ciò forse aiuto a lor non desti,
ché ti togliean cantando il pregio e 'l vanto,
e spenti lor più chiaro al mondo resti. 14

ALTRO: anche in VENIER *Rime* 1751, p. 49 (= VENIER *Rime* 216).

TAVOLA METRICA[1]

Ballate

XYY AB AB AYY (2 stanze)	180
xYY AbA bAA YY (6 stanze)	196
XYyX AbbA AccA XX (7 stanze)	92
XYYX AbC AbC CDDX (9 stanze)	93
XyY AbAaBb YY (2 stanze)	100
XYY AB AB BYY (2 stanze)	101
xYY Ab AbC cYY AbC AbC cYY (2 stanze)	102
XYyY ABbC ABbC CDDX	103
XyY Ab Ab AByY (2 stanze)	104
xYY AbC CbA aYY	107
xYY AbB AbB AYY	109
xyy abbcacyy	110
xYY ABC BAC cYY	113
XyY AbC AbC cDdyY	115
XYY AbBA BaAB BYY	116
xYY Ab bA YY	118
xYY AbC CbA aYY	124

Canzonette

xaaAbbB	91
XaaZ (4 stanze)	96
abaB (5 stanze)	97
aBbA (I° stanza) aBaB (II°-V° stanza)	98

[1] Nella tavola sono compresi solo gli schemi di componimenti di Molin.

aBaB (4 stanze) 99; 105

Capitoli

ABA BCB CDC…XYX Y. 129, 130

Canzoni

AbC AbC cDdEE	178
Congedo: AbCAbC	
abC abC cdeeDff	179
Congedo: Abb	
AbbC BaaC cDdEeFF	195
Congedo: aBbCcDD	
abbAccAddAeE[2]	197
Congedo: AbbAcc	
abbC baaC cddee[3]	245
Congedo: abB	
aBbCcDdAaBEeBF(f)A[4]	246
Congedo: aBCcBDA	
ABC ABC CDEeDFGHHGFFII	152
Congedo: ABBCC	
ABB CBA CCCDEeDDFFGG	153
Congedo: ABBCC	
ABbCAC cADEeDFF	154
(senza congedo)	

[2] Schema non attestato in GORNI – MALINVERNI 2008. Non ho rinvenuto precedenti.
[3] Schema non attestato in GORNI – MALINVERNI 2008. Segnalo, invece, la presenza di casi, probabilmente noti a Molin, di componimenti dalla medesima sequenza rimica e pari numero di versi, ma con minore concentrazione settenaria: Jacopo Sannazaro (*Fiori delle Rime* 1558, vol. I, pp. 295-298), Giambattista Bernardi (*Rime di diversi* 1551, vol. IV, pp. 141-147), Girolamo Parabosco (*Rime di diversi* 1547, vol. II, cc. 176*r*-177*v*), Giovanni Battista Amalteo (*Rime di diversi* 1550, vol. III, cc. 171*v*-173*v*).
[4] Segnalo che nella V stanza lo schema metrico è imperfetto: in decima e tredicesima sede la rima B (–*ora*) è sostituita da una rima in assonanza (–*oia*).

Madrigali

AbAbAbAbbcC	125
ABABCBCC	126
ABCABCDD	114, 127
ABCDACBDD	117

Sestine

A (*stato*) B (*stile*) C (*sorte*) D (*lidi*) E (*vita*) F (*note*)	94
[A] B [C] D [E] F	
A (*tempo*) B (*vita*) C (*cielo*) D (*colpa*) E (*alma*), F (*giorno*)	198
[A] B [C] D [E] F	

Sonetti

ABBA ABBA CDC CDC	4; 21; 27; 53; 54; 65; 70; 74; 137; 149; 168; 169; 171; 206; 212; 236; 238
ABBA ABBA CDC DCD	1; 2; 3; 5; 6; 7; 8; 9; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19; 20; 22; 23; 24; 26; 28; 29; 30; 31; 33; 34; 35; 36; 38; 39; 40; 41; 46; 47; 48; 55; 56; 57; 58; 59; 60; 61; 63; 64; 66; 67; 68; 75; 76; 78; 79; 80; 81; 82; 83; 133; 138; 139; 140; 141; 150; 155; 157; 159; 160; 161; 162; 164; 165; 170; 173; 174; 175; 176; 177; 181; 184; 185; 186; 187; 188; 190; 191; 192; 194; 200; 201; 202; 207; 209; 210; 214; 215; 217; 218; 219; 220; 221; 222; 223; 224; 225; 226; 227; 228; 230; 231; 232; 233; 234; 235; 239; 241; 243; 250; 251
ABBA ABBA CDC EDE	249
ABBA ABBA CDE CDE	51; 131; 134; 135; 147; 148; 158; 166; 183; 193; 203; 237; 240; 244
ABBA ABBA CDE CED[5]	45; 62; 72; 156; 167; 199; 242
ABBA ABBA CDE DCE	50; 69; 136; 172; 204; 205; 216; 229
ABBA ABBA CDE EDC	132; 144; 145; 182; 208; 211
ABBA ABBA CDE DEC	37; 44; 71; 73; 77; 146; 151; 163; 189; 213

[5] Schema non petrarchesco ma attestato in Bembo, Della Casa, Venier, Zane, Magno, prediletto dai teorici dello stile “grave” (AFRIBO 2002, pp. 132-150).

ABBA ABBA CDE ECD[6]	32; 42; 49
ABAB BABA CDC DCD	10
ABAB ABAB CDC DCD	43; 52
ABAB ABAB CDC CDC	25

Stanza

ABABABCC	128

[6] Schema non petrarchesco ma attestato in Giustinian, Fiamma e Magno.

Indice dei capoversi

BIBLIOGRAFIA

PRIMARIA

Anthologia Greca
Anthologia diaphoron epigrammaton, Florentiae, per Laurentium Francisci de Alopa Venetum, 1494.

Antologia Palatina
Antologia Palatina, a cura di F. M. Pontani, Torino, Einaudi, 1978-1981.

Carmina 1548
Carmina quinque illustrium poetarum, quorum nomina in sequenti charta continentur, Venezia, presso V. Valgrisi, 1548.

Colletanio di cose nuove Spirituali 1537
Colletanio di cose nuove Spirituali, nel quale contiensi Sonetti, Laude, Capitoli e Stanze, composti da diversi preclarissimi Poeti nuovamente ristampato, e con diligenza rivisto, Venezia, presso N. d'Aristotile, 1537.

Componimenti volgari e latini 1564
Componimenti volgari, et latini di diversi, et eccellentissimi autori in morte di monsignore Hercole Gonzaga, cardinale di Mantova, con la vita del medesimo descritta dall'asciutto academico Invaghito, Mantova, presso G. Ruffinelli, 1564.

Fiori delle rime 1558
Fiori delle rime de' poeti illustri, Venezia, presso G. e M. Sessa, 1558.

Gareggiamento poetico
Il Gareggiamento poetico, Venezia, presso Barezzi, 1611.

Giuntina
Sonetti et canzoni di diversi antichi Autori Toscani, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 1977 (rist. anast. dell'edizione Firenze, Giunti, 1527).

Il Petrarcha 1514
Il Petrarcha, Venezia, presso A. Manuzio, 1514.

Sermoni, o satire e l'epistole d'Orazio 1559
I Sermoni, o Satire, e l'epistole d'Orazio con la Poetica, ridotte in versi sciolti da Lodovico Dolce, Venezia, presso G. Giolito, 1559.

Lettere volgari di diversi 1542
Lettere volgari di diversi, Venezia, presso A. Manuzio il vecchio, 1542.

Rime de gli Accademici eterei
Rime de gli Accademici eterei, a cura di G. Auzzas e M. Pastore Stocchi, Padova, Cedam, 1995.

Muse toscane 1594
Le muse toscane di diversi nobilissimi ingegni, Bergamo, presso Comin Ventura, 1594.

Rime di diversi 1545
Rime di diversi, Venezia, presso G. Giolito, 1545.

Rime di diversi 1547
Rime di diversi, Venezia, presso G. Giolito, 1547.

Rime di diversi 1548
Rime di diversi, Venezia, presso G. Giolito, 1548.

Rime di diversi 1550
Libro terzo delle rime di diversi, Venezia, presso al Segno del Pozzo, 1550.

Rime di diversi 1551
Libro quarto delle rime di diversi, Bologna, presso A. Giaccarello, 1551.

Rime di diversi 1552
Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobilissimi ingegni, Venezia, presso G. Giolito, 1552.

Rime di diversi 1553
Il sesto libro delle rime di diversi, Venezia, presso al Segno del Pozzo, 1553.

Rime di diversi 1556
Rime di diuersi signori napolitani, e d'altri. Nuouamente raccolte et impresse. Libro settimo, Venezia, presso G. Giolito, 1556.

Rime di diversi 1560
Rime di diuersi autori eccellentiss. Libro nono, Cremona, presso V. Conti, 1560.

Rime di diversi 1565
De le rime di diuersi nobili poeti toscani, raccolte da m. Dionigi Atanagi, Venezia, presso L. Avanzo, 1565.

Rime di diversi in lode di Cinzia Braccioduro 1567
Rime di diversi illustri autori in lode di s. Cintia Tiene Bracciadura raccolte da M. Diomede Borghesi Gentilhuomo senese, Padova, presso L. Pasquati, 1567.

Rime di pentimento 1765
Rime di pentimento spirituale tratte dai canzonieri de' più celebri autori antichi, e moderni, a cura di G. Rigamonti, Bergamo, presso F. Locatelli, 1765.

Rime spirituali 1550
Rime spirituali, Venezia, presso al Segno della Speranza, 1550.

Satire di cinque poeti illustri 1565
Satire di cinque poeti illustri di nuovo raccolte e poste a luce, Venezia, presso G. A. Valvassori, 1565.

Secondo libro de le muse a cinque voci 1559
Secondo libro de le muse a cinque voci composto da diversi eccellentissimi musici con uno madrigale a sei di Giovan Nasco et con due Dialoghi a otto, Venezia, presso A. Gardano, 1559.

Sette libri di satire 1560
Sette libri di satire di Lodovico Ariosto, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino e d'altri scrittori. Con un discorso in materia della satira, Venezia, presso F. Sansovino, 1560.

Tempio 1555
Tempio alla divina Signora donna Giovanna D'Aragona, Venezia, presso Pietra Santa, 1555.

Tempio 1565
Tempio alla divina Signora donna Giovanna D'Aragona, Venezia, presso F. Rocca, 1555.

Trofeo 1572
Trofeo della vittoria sacra, Venezia, presso Bordogna, [1572].

ANACREONTE *Teji odae*
Anakreontios Teïou mele. Anacreontis Teij odae. Ab Henrico Stephano luce et latinitate unc primum donatae, Paris, apud Henricum Stephanum, 1554.

ANGIOLIERI *Rime*
C. ANGIOLIERI, *Le Rime*, a cura di A. Lanza, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990.

ANGUILLARA *Metamorfosi*
Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima, Venezia, presso G. A. Valgrisi, 1555.

ARETINO *Lettere*
P. ARETINO, *Lettere,* 6 voll., a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997-2002.

ARETINO *La Passione*
P. ARETINO, *La Passione di Gesù*, in ID., *Opere religiose*, vol. I, a cura di P. Marini, Roma, Salerno Editrice, 2011.

ARETINO *Poesie varie*
P. ARETINO, *Poesie varie*, a cura di G. Aquilecchia e A. Romano, Roma, Salerno Editrice, 1992.

ARETINO *Ragionamento. Dialogo*
P. ARETINO, *Ragionamento. Dialogo della Nanna e della Pippa*, introduzione di N. Borsellino e annotazioni di P. Procaccioli, Milano, Garzanti, 2005 [1984[1]].

ARETINO *Sonetti lussuriosi*
P. ARETINO*, I modi ed i sonetti lussuriosi secondo l'edizione clandestina stampata a Venezia nel 1527,* a cura di R. Braglia, Mantova, Sometti, 2000.

ARETINO *Strambotti*
P. ARETINO*, Strambotti alla villanesca* in ID., *Poesie varie*, a cura di G. Aquilecchia e A. Romano, Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 173-220.

ARETINO *Teatro comico*
P. ARETINO, *Teatro comico*, a cura di L. D'Onghia; introduzione di M. C. Cabani, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, 2014.

ARIOSTO *Orl. Fur.*
L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di E. Bigi, Milano, BUR, 2012.

ARIOSTO *Satire*
L. ARIOSTO, *Satire,* a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 1987.

ARIOSTO *Rime*
L. ARIOSTO, *Rime*, a cura di S. Bianchi, Milano, BUR, 2002.

BALDI *Lauro*
B. BALDI, *Il lauro. Scherzo giovanile*, Pavia, presso G. Bartoli, 1600.

BALDI *Versi e prose*
B. BALDI, *Versi e prose*, Venezia, presso F. de' Franceschi Senese, 1590.

BALDI *Le vite dei Matematici*
B. BALDI, *Le vite de' matematici*, a cura di E. Nenci, Narducci, Milano, F. Angeli, 1998.

BANDELLO *Rime*
M. BANDELLO, *Rime*, a cura di M. Danzi, Modena, Franco Cosimo Panini, 1989.

BARIGNANO *Rime*
P. BARIGNANO, *Rime*, *Rime*, Biblioteca Italiana, 2005 (da M. G. VECCHIO*, Rime di Pietro Barignano,* tesi di laurea, Pavia, Università degli Studi, 1971-1972, relatore prof. C. Bozzetti).

BEAZIANO *Rime*
A. BEAZIANO, *Le rime volgari*, Venezia, presso G. Giolito, 1551.

BECCANUVOLI *Tutte le donne vicentine*
L. BECCANUVOLI, *Tutte le donne vicentine, maritate, vedove e dongelle*, a cura di I. F. Baldo, Vicenza, Editrice veneta, 2008.

BEMBO *Asolani*
P. BEMBO, *Asolani* in ID., *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1960.

BEMBO *Lettere*
P. BEMBO, *Lettere*, 4 voll., a cura di E. Travi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1987-1993.

BEMBO *Prose*
P. BEMBO, *Prose della volgar lingua* in ID., *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1960, pp. 71-309.

BEMBO *Rime*
P. BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1968.

BEMBO *Stanze*
P. BEMBO, *Stanze*, a cura di A. Gnocchi, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003.

BETUSSI *Il Raverta*
G. BETUSSI, *Il Raverta*, a cura di G. Zonta, nella ristampa con introduzione di M. Pozzi, Roma – Bari, Laterza, 1980.

BOCCACCIO *Decameron*
G. BOCCACCIO, *Decameron*, 2 voll., a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 2013 [1985[1]].

BOCCACCIO *Filocolo*
G. BOCCACCIO*, Filocolo,* a cura di A. E. Quaglio in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1967.

BOCCACCIO *Rime*
G. BOCCACCIO, *Rime*, a cura di R. Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2013.

BOCCADIFERRO *Explanatio*
L. BOCCADIFERRO, *Explanatio libri I physicorum Aristotelis,* Venezia, Accademia della Fama, 1558.

BOIARDO *Amorum Libri Tres*
M. M. BOIARDO*, Amorum libri tres,* a cura di T. Zanato, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

BORGHESI *Rime*
D. BORGHESI, *Rime*, Padova, presso L. Pasquato, 1566.

BORRA *Amorose rime*
L. BORRA, *Amorose rime*, a cura di C. Rabitti, Roma, La Fenice, 1994.

BRITONIO *Gelosia*
G. BRITONIO, *Gelosia del sole*, a cura di M. Romanato, Genève, Droz, 2019.

BROCARDO *Canzoniere*
D. BROCARDO, *Canzoniere*, a cura di D. Esposito, tesi di dottorato, Università degli Studi di Cagliari (relatori M. A. Cortini e C. Lavinio), a.a. 2013/2014.

BROCARDO *Rime*
A. BROCARDO, *Rime*, a cura di A. F. Caterino e introduzione di D. Santarelli, Roma, Aracne, 2017.

CALMO *Rime*
A. CALMO, *Le bizzarre, faconde et ingegnose rime pescatorie*, a cura di G. Belloni, Venezia, Marsilio, 2003.

CAMBIO *Madrigali*
P. CAMBIO, *Primo libro di madrigali a quattro voci*, Venezia, presso A. Gardano, 1547.

CAMBIO *Secondo libro de madrigali*
P. CAMBIO, *Secondo libro dei madrigali a cinque voci*, Venezia, presso A. Gardano, 1550.

CAMILLO *Chiose*
G. CAMILLO, *Chiose al Petrarca*, a cura di P. Zaja, Padova, Antenore, 2009.

CAMILLO *Tutte le opere*
G. CAMILLO, *Tutte le opere*, Venezia, presso G. Giolito, 1554.

CAMILLO *Tutte le opere* 1560
G. CAMILLO, *Tutte le opere*, Venezia, presso G. Giolito, 1560.

CAMPANELLA *Rime*
T. CAMPANELLA, *Le poesie*, a cura di F. Giancotti, Torino, Einaudi, 1998.

CAPPELLO *Rime*
B. CAPPELLO, *Le Rime*, a cura di I. Tani, Venezia, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, 2018.

CARITEO *Rime*
Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo, con introduzioni e note di E. Percopo, Napoli, Accademia delle Scienze, 1892.

CARO *Lettere familiari* 1581
A. CARO, *De le lettere familiari*, Venezia, presso B. Giunti, 1581.

CARO *Lettere*
A. CARO, *Lettere*, Como, presso P. Ostinelli, 1825.

CARO *Rime*
A. CARO, *Rime del commendatore Annibal Caro*, Venezia, presso A. Manuzio, 1569.

CASSOLA *Madrigali*
L. CASSOLA, *Madrigali*, Venezia, presso G. Giolito, 1544.

CASTELLANI *Rime*
T. CASTELLANI, *Rime*, Bologna, presso A. Zaccarelli, 1545.

CASTIGLIONE *Cortigiano*
B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortigiano*, a cura di W. Barberis, Torino, Einaudi, 2017.

CASTIGLIONE-GONZAGA-CORSO, *Stanze pastorali. Rime*
Stanze pastorali, del conte Baldesar Castiglione, et del signor Cesare Gonzaga, con le rime di Anton Giacomo Corso, Venezia, [A. Manuzio], 1553.

CATULLO *Carm.*
GAIO VALERIO CATULLO, *Le poesie*, a cura di A. Grilli; introduzione e traduzione di G. Paduano, Torino, Einaudi, 2016 [1997[1]].

CAVALCANTI *Rime*
G. CAVALCANTI*, Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.

CACCIA *Rime*
G. A. CACCIA, *Rime (1546)*, Milano, Lampi di Stampa, 2010.

CHIABRERA *Canzoni*
G. CHIABRERA, *Canzoni*, Genova, presso Girolamo Bartoli, 1586.

CHIABRERA *Scherzi*
G. CHIABRERA, *Maniere, scherzi e canzonette morali*, a cura di G. Raboni, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, 1998.

CICERONE *De senectute*
MARCO TULLIO CICERO, *La vecchiezza*. con un saggio introduttivo e note di E. Narducci, traduzione di C. Saggio, Milano, BUR, 1997.

CINO DA PISTOIA *Rime*
C. DA PISTOIA, *Rime*, a cura di G. Zaccagnini, Genève, Olschki, 1925.

COLONNA *Rime amorose*
V. COLONNA, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma – Bari, Laterza, 1982.

CONTILE *Rime*
L. CONTILE, *Rime*, Venezia, presso F. Sansovino, 1560.

COPPETTA *Rime*

Edizione critica delle Rime di Francesco Coppetta, a cura di A. Crismani, Tesi di dottorato in Scienze filologiche, linguistiche e letterarie (XXIV ciclo), supervisore Franco Tomasi, Università degli Studi di Padova, 2012.

CORNER *Scritti sulla vita*

A. CORNER, *Scritti sulla vita. Elogio e lettere*, a cura di M. Milani, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1983.

CORNARO *Trattato de la vita sobria*

A. CORNARO, *Trattato de la vita sobria*, in ID., *Scritti sulla vita sobria. Elogio e lettere*, a cura di M. Milani, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1983, pp. 75-101.

CORSO *Rime*

A. CORSO, *Le rime*, Venezia, presso Comin da Trino, 1550.

CRESCIMBENI *Comentari*

G. M. CRESCIMBENI, *Comentari del canonico Gio. Mario Crescimbeni*, Roma, presso Antonio de' Rossi, 1710.

CRESCIMBENI *L'istoria della volgar poesia*

G. M. CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, Roma, presso Chracas, 1698.

DANIELLO *Poetica*

B. DANIELLO, *Della poetica*, Venezia, presso per G. A. di Nicolini da Sabio, 1536.

DANTE *Rime*

D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1987.

DA PORTO *Rime*

L. DA PORTO, *Rime*, a cura di G. Gorni e G. Brianti, Vicenza, Neri Pozza, 1983.

DAVANZATI *Canzoni e sonetti*

C. DAVANZATI, *Canzoni e sonetti*, a cura di A. Menichetti, Torino, Einaudi, 2004 [1965[1]].

DELLA CASA *Rime*

G. DELLA CASA, *Rime*, a cura di S. Carrai, Milano, Mimesis, 2014.

DEL LAGO *Breve introduttione*

G. DEL LAGO*, Breve introduttione di musica misurata***,** Bologna, Forni, 1969.

DEGLI AGOSTINI *Notizie*

G. DEGLI AGOSTINI, *Notizie istorico-critiche intorno alla vita e le opere degli scrittori Veneziani*, 2 voll., Venezia, presso S. Occhi, 1754.

DE' NEGRI *Lettere spirituali*

A. DE' NEGRI, *Lettere spirituali*, Roma, Aedib. Populi Romani, 1576.

DE' ROSSI *Canzoniere*

N. DE' ROSSI, *Il canzoniere*, 2 voll., a cura di F. Brugnolo, Padova, Antenore, 1977.

DI CASTRO *Rime*

D. S. DI CASTRO, *Rime*, a cura di T. R. Toscano, Roma, Salerno Editrice, 1997.

DI COSTANZO *Poesie*

A. DI COSTANZO, *Poesie italiane e latine e prose*, a cura di A. Gallo, Palermo, Tipografia di Francesco Lao, 1843.

DOLCE *Dialogo dei colori*

L. DOLCE, *Dialogo dei colori*, Venezia, presso G. B. e M. Sessa, 1565.

DOLCE *Dialogo della pittura*

L. DOLCE, *Dialogo della pittura*, Venezia, presso G. Giolito, 1557.

DOLCE *Didone*
L. DOLCE, *Didone*, a cura di S. Tomassini, Parma, Zara, 1996.

DOLCE *Osservationi* [1562]
L. DOLCE, *I quattro libri delle Osservationi*, Venezia, presso G. Giolito, 1562.

DOLCE *Osservationi*
L. DOLCE*, I quattro libri delle Osservationi,* a cura di P. Guidotti, Pescara, Libreria dell'Università, 2004.

DOLCE *Stanze per la vittoria africana*
L. DOLCE, *Stanze composte nella vittoria Africana havuta dal Sacrissimo Imperatore*, Genova, presso A. Bellon, 1535.

DOLCE *Trasformationi* 1558
L. DOLCE, *Le trasformationi*, Venezia, presso G. Giolito, 1558.

DOMENICHI *Rime*
L. DOMENICHI, *Rime*, a cura di R. Gigliucci, Torino, RES, 2004.

DONI *Dialogo della musica*
A. F. DONI, *Dialogo della musica*, a cura di G. F. Malipiero, Milano, Universal Edition, 1965.

DONI *I Marmi*
A. F. DONI, *I marmi*, 2 voll., a cura di C. A. Girotto e G. Rizzarelli, premessa di G. Rizzarelli, Firenze, Olschki, 2017.

DONI *La Zucca*
A. F. DONI*, La Zucca*, 2 voll., a cura di E. Pierazzo, Roma, Salerno Editrice, 2003.

DONI *Tre libri di lettere*
A. F. DONI, *Tre libri di lettere*, Venezia, presso F. Marcolini, 1552.

ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della follia*
E. DA ROTTERDAM, *Elogio della follia*, a cura di C. Carena, Torino, Einaudi, 1997.

ERASMO DI VALVASONE *Thebaide* 1570
E. DI VALVASONE, *Thabaide*, Venezia, presso F. de' Franceschi Senese, 1570.

ERASMO DI VALVASONE *Rime*
E. DI VALVASONE, *Rime*, a cura di G. Cerboni Baiardi e A. Del Zotto, Valvasone, Circolo culturale Erasmo di Valvasone, 1993.

FENAROLO *Rime*
G. FENAROLO, *Rime*, Venezia, presso G. Angelieri, 1574.

FIAMMA *Rime spirituali*
G. FIAMMA, *Rime spirituali*, Venezia, presso F. de' Franceschi, 1570.

FIAMMA *Rime spirituali* [1575]
G. FIAMMA, *Rime spirituali*, Venezia, presso F. de' Franceschi, 1575.

FIRENZUOLA *Rime*
A. FIRENZUOLA, *Le rime*, Firenze, [presso Bernardo Giunta il vecchio], 1549.

FOLENGO *Baldus*
T. FOLENGO, *Baldus*, a cura di M. Chiesa, Torino, UTET, 1997.

FONTANINI – ZENO *Biblioteca*
G. FONTANINI – A. ZENO, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, Venezia, presso G. Pasquali, 1753.

FONTE *Floridoro*
M. FONTE, *Floridoro*, Venezia, presso F. Rampazetto, 1581.

FRANCO *Terze Rime*
V. FRANCO, *Terze rime e sonetti*, a cura di G. Beccari, Lanciano, Carabba, 1912.

FRANCO *Lettere*
V. FRANCO, *Lettere*, a cura di S. Bianchi, Roma, Salerno Editrice, 1998.

FRANCO *Pistole*
N. FRANCO, *Le pistole vulgari*, (rist. anast. dell'ed. Gardane, 1542), a cura di F. R. De' Angelis, Ferrara, Arnaldo Forni editore, 1987.

FRANCO *Priapea*
N. FRANCO, *La Priapea*, a cura di E. Sicardi, Lanciano, Carabba, 1916.

FRANGIPANI *Helice*
C. FRANGIPANI, *Helice. Rime et versi di vari compositori de la patria del Frioli sopra la fontana Helice del signor Cornelio Frangipani di Castello*, Venezia, presso al Segno della Salamandra, 1566.

GABRIELI *Madrigali a sei voci*
A. GABRIELI, *Il primo libro de' madrigali a sei voci*, a cura di A. Borin, in *Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli ([1533]-1585)*, Milano, Ricordi, 2014, vol. 5.

GALAEZZO DI TARSIA *Rime*
G. DI TARSIA, *Rime*, a cura di C. Bozzetti, Milano, Mondadori, 1980.

GAMBARA *Rime*
V. GAMBARA, *Rime*, a cura di A. Bullock, Firenze, Olschki, 1995.

GELLIO *NA*
A. GELLIO, *Le Notti attiche*, 2 voll., a cura di G. Bernardi – Perini, Torino, UTET, 2007.

GESUALDO *Madrigali*
C. GESUALDO, *Delli Madrigali a cinque voci del Prencipe di venosa*, Genova, presso G. Pavoni, 1613.

GIACOMO DA LENTINI
G. DA LENTINI, *Rime,* a cura di R. Antonelli in *I poeti della scuola siciliana. Giacomo da Lentini,* 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, vol. I.

GIANNOTTI *Libro de la Republica*
D. GIANNOTTI, *Libro de la Republica de' Vinitiani*, Roma, presso A. Blado, 1540.

GIOVENALE *Sat.*
D. IUNII IUVENALIS, *Saturae sedecim*, a cura di I. Willis, Stoccarda-Lipsia, Teubner, 1997.

GIOVIO *Commentario*
P. GIOVIO, *Commentario de le cose de' Turchi*, a cura di L. Michelacci, Bologna, CLUEB, 2005.

GIUSTINIAN *Rime*
O. GIUSTINIAN, *Rime*, a cura di R. Mercatanti, Firenze, Olschki, 1998.

GIUSTO DE' CONTI *Rime*
G. DE' CONTI, *Il Canzoniere*, a cura di L. Vitetti, Lanciano, Carabba, 1933.

GONZAGA *Fidamante*
C. GONZAGA, *Il Fidamante*, a cura di E. Varini e I. Rocchi, introduzione di A. M. Razzoli Roio, Alessandria, Verso l'arte Edizioni, 2001.

GONZAGA *Gli inganni*
C. GONZAGA, *Gli inganni*, a cura di A. M. Razzoli Rio, Alessandria, Verso l'arte Edizioni, 2006.

GONZAGA *Rime*
G. GONZAGA, *Rime*, Venezia, presso al Segno del Leone, 1591.

GOSELINI *Lettere*
G. GOSELINI, *Lettere*, Venezia, presso P. Megietti, 1592.

GOSELLINI *Rime*
G. GOSELLINI, *Rime*, Venezia, presso F. de' Franceschi, 1588.

G. GRADENIGO *Rime*
G. GRADENIGO, *Rime e lettere*, a cura di M. T. Acquaro Graziosi, Roma, Bonacci Editore, 1990.

P. GRADENIGO *Rime*
P. GRADENIGO, *Rime*, Venezia, presso G. Rampazetto, 1583.

GRILLO *Rime* 1583
A. GRILLO, *Rime*, Bergamo, presso Comin da Trino, 1583.

GRILLO *Rime* 1599
A. GRILLO, *Rime del molto reverendo padre d. Angelo Grillo, e cioè Le Morali e le Pompe di Morte,* Venezia, presso Gio. B. Ciotti, 1599.

GROTO *Lettere famigliari*
L. GROTO, *Le* Famigliari *del Cieco d'Adria*, a cura di M. De Poli, L. Servadei, A. Turri, saggio introduttivo di M. Nanni, Treviso, Antilia, 2007.

GROTO *Rime*
L. GROTO, *Le rime di Luigi Groto*, 2 voll., a cura di B. Spaggiari, Adria, Apogeo, 2014.

GUARINI *Madrigali* 1587
G. B. GUARINI, *Primo libro de Madrigali a Cinque voci,* Venezia, [s. e.], 1587.

GUARINI *Opere*
GIOVAN BATTISTA GUARINI, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, UTET, 1971.

GUICCIARDINI *Dialogo del reggimento*
F. GUICCIARDINI, *Dialogo del reggimento di Firenze*, a cura di G. M. Anselmi e C. Varotti, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

GUINIZZELLI *Rime*
G. GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002.

GUITTONE *Canzoni* e *Sonetti*
GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere*, a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.

LANDO *La sferza de' scrittori*
O. LANDO, *La sferza de' scrittori antichi e moderni*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Beniamino Vignola Editore, 1995.

LANDO *Sette libri*
O. LANDO, *Sette Libri de Cathaloghi a varie cose appartenenti*, Venezia, presso G. Giolito, 1552.

LAURO *Delle lettere*
P. LAURO, *Delle lettere*, Venezia, [presso M. Tramezzino], 1560.

LEOPARDI *Crestomazia*
G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La poesia*, introduzione e nota di G. Savoca, Torino, Einaudi, 1968.

LEOPARDI *Poesie e prose*
G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, 2 voll., a cura di M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 2017 [1987[1]].

LIONARDI *Rime* [1547]
A. LIONARDI, *Rime*, Venezia, presso al Segno del Griffio, 1547.

LIONARDI *Rime* [1550]
A. LIONARDI, *Il secondo libro delle Rime*, Venezia, presso Giolito, 1550.

LIVIO *Ab Urbe Condita*
TITO LIVIO, *Storie*, Torino, UTET, 1970-1989.

LORENZO DE' MEDICI *Nencia da Barberino*
L. DE' MEDICI (attr.), *La Nencia da Barberino*, a cura di R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 1982.

LORENZO DE' MEDICI *Canti carnascialeschi*
L. DE' MEDICI, *Canti carnascialeschi*, a cura di P. de' Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 1991.

LORENZO DE' MEDICI *Canzoniere*
L. DE' MEDICI, *Canzoniere*, 2 voll., a cura di T. Zanato, Firenze, Olschki, 1991.

LORENZO DE' MEDICI *Selva d'Amore*
L. DE' MEDICI, *Stanze*, a cura di R. Castagnola, Firenze, Olschki, 1986.

LUCREZIO *De Rerum Natura*
TITUS LUCRETIUS CARUS, *De rerum natura*, ed. J. Martin, Lipsia, Teubner, 1963.

LUPI *Rime*
O. LUPI, *Rime*, Milano, presso P. da Ponte, 1587.

MACHIAVELLI *Capitoli*
N. MACHIAVELLI, *Capitoli*, a cura di G. Inglese, Roma, Bulzoni, 1981.

MACHIAVELLI *Clizia*
N. MACHIAVELLI, *Clizia* in ID., *Teatro*, a cura di P. Stoppelli, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 237-328.

MAGANZA *Rime*
G. B. MAGANZA*, La prima parte delle rime di Magagnò*, Venezia, presso B. Zaltieri, 1569.

MAGANZA *Quarta parte delle Rime*
G. B. MAGANZA, *La quarta parte delle Rime*, Venezia, presso G. Bizzardo, 1610.

MAGNO *Nella vittoria*
C. MAGNO, *Nella Vittoria dell'Armata della Santissima Lega*, Venezia, Perchacino, 1571.

MAGNO *Rime*
C. MAGNO, *Rime*, Roma, Biblioteca Italiana, 2004 (da *Archivio della tradizione lirica da Petrarca a Marino*, a cura di A. Quondam, Roma, Progetti editoriali Lexis, 1997).

MALIPIERO *Petrarca*
G. MALIPIERO, *Il Petrarcha spirituale*, Venezia, presso F. Marcolini, 1536.

MANFREDI *Cento donne*
M. MANFREDI, *Cento donne cantate*, Parma, E. Viotti, 1580.

MANFREDI *Lettere brevissime*
M. MANFREDI, *Lettere brevissime*, Venezia, presso Gio. B. Pulciani, 1606.

MANFREDI *Degnità procuratoria*
F. MANFREDI, *Degnità procuratoria di San Marco di Venetia*, Venezia, presso N. Nicolini, 1602.

MANTOVA *Rime*
D. MANTOVA, *Rime*, Venezia, presso P. Pietrasanta, 1554.

MANUZIO *Lettere*
Lettere Volgari Di M. Paolo Manutio, Divise In Quattro Libri, Venezia, presso P. Manuzio, 1560.

MARCELLINO *Diamerone*
V. MARCELLINO, *Diamerone*, Venezia, presso G. Giolito, 1565.

MARINO *Dicerie sacre e La strage*
G. B. MARINO*, Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti,* a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960.

MARINO *Lira*
G. B. MARINO, *La Lira*, 3 voll., a cura di M. Slawinski, Torino, RES, 2007.

MARINO *Rime lugubri*
G. B. MARINO, *Rime lugubri*, a cura di V. Guercio, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999.

MARMITTA *Rime*
J. MARMITTA, *Rime*, Parma, presso S. Viotto, 1564.

MARZIALE *Epigr.*
M. V. MARZIALE, *Epigrammata*, a cura di W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1929.

MASSOLO *Rime* 1564
P. MASSOLO, *Primo e secondo volume delle rime morali*, Firenze, presso L. Torrentino e B. Fabroni, 1564.

MASSOLO *Sonetti morali*
P. MASSOLO, *Sonetti morali*, Firenze, presso L. Torrentino, 1558.

MASSOLO *Rime* 1583
P. MASSOLO, *Rime morali,* Venezia, presso Gio. A. Rampazetto, 1583.

MEMMO *Dialogo dell'oratore*
G. M. MEMMO, *Dialogo dell'Oratore*, Venezia, presso Farri e fratelli, 1545.

MEMMO *Dialogo politico*
G. M. MEMMO, *Il dialogo politico di Giovanni Maria Memmo*, a cura di Luigi Robuschi, Ariccia, Aracne, 2017.

MEZZABARBA *Rime*
A. MEZZABARBA, *Rime*, a cura di C. Perelli Cippo e introduzione di D. Chiodo, Torino, RES, 2010.

MICHELANGELO *Rime*
M. BUONARROTI, *Rime*, a cura di M. Residori, Milano, Mondadori, 1998.

MINTURNO *De poeta*
A. MINTURNO, *De poeta*, Venetiis, apud Franciscum Rampazetum, 1559.

MINTURNO *Poetica*
A. MINTURNO, *L'arte poetica*, Venezia, presso Gio. A. Valvassori, 1564.

MINTURNO *Rime*
A. MINTURNO, *Rime et prose*, Venezia, presso F. Rampazetto, 1559.

GIACOMO MOCENIGO *Rime*
G. MOCENIGO, *Rime in Rime di jacopo e Tommaso Mocenigo*, Brescia, presso G. Rizzardi, 1756.

MOLINO *I dilettevoli madrigali*
A. MOLINO, *I dilettevoli madrigali*, Venezia, presso C. Merulo, 1568.

MOLINO *Il secondo libro de' madrigali*
A. MOLINO, *Il secondo libro de' madrigali,* Venezia, presso A. Gardano, 1568.

MOLZA *Elegiae*
F. M. MOLZA, *Elegiae et alia*, a cura di M. Scorsone e R. Sodano, Torino, RES, 1999.

MOLZA *Ninfa Tiberina*
F. M. Molza, *La ninfa tiberina del Molza eccellentiss. Novellamente posta in luce con altre sue rime et de altri diversi autori non più vedute in stampa*, Ferrara, presso A. M. de' Sivieri, 1545.

MOLZA *Rime*
F. M. MOLZA, *Rime*, Bologna, presso C. Pisarri, 1713.

MORO *Tre giardini*
M. MORO, *I tre giardini de' madrigali del Costante, academico cospirante, Mauritio Moro Vinetiano*, Venezia, presso G. Contarini, 1602.

MUSICI *Rime ingegnose*
G. MUSICI, *Rime ingegnose*, Padova, presso L. Pasquali, 1566.

MUZIO *Arte poetica*
G. MUZIO, *Arte poetica*, Venezia, presso G. Giolito, 1551.

MUZIO *Battaglie per difesa dell'italica lingua*
G. MUZIO, *Battaglie per difesa dell'italica lingua*, a cura di R. Sodano, Torino, RES, 1994.

MUZIO *Egloghe*
G. MUZIO, *Egloghe*, Venezia, presso G. Giolito, 1550.

MUZIO *Il gentiluomo*
G. MUZIO, *Il gentiluomo*, Venezia, presso Gio. A. Valvassori, 1571.

MUZIO *Lettere*
G. MUZIO, *Lettere*, a cura di A. M. Negri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

MUZIO *Operette morali*
G. MUZIO, *Operette morali*, Venezia, presso g. Giolito, 1563.

MUZIO *Rime*
G. MUZIO, *Rime*, a cura di M. Malinverni e A. M. Negri, Torino, RES, 2007.

NANNINI *Rime*
R. NANNINI, *Rime*, a cura di D. Chiodo, prefazione di G. Barberi Squarotti, Torino, RES, 1997.

NASCO *Madrigali*
G. NASCO, *Secondo libro dei madrigali di Giovanni Nasco*, Venezia, presso A. Gardano, 1557.

NICOLÒ DA CORREGGIO *Rime*
N. DA CORREGGIO*, Rime,* in *Opere,* a cura di A. Tissoni Benvenuti, Roma – Bari, Laterza, 1969.

OMERO *Iliade*
OMERO, *Iliade*, introduzione e traduzione di M. G. Ciani, e commento di E. Avezzù, Venezia, Marsilio, 2007.

OMERO *Odissea*
OMERO, *Odissea*, introduzione e traduzione di M. G. Ciani e commento di E. Avezzù, Venezia, Marsilio, 2003.

[ORAZIO] *Odi diverse d'Orazio*
Odi diverse d'Orazio, volgarizzate da alcuni nobilissimi ingegni, Venezia, presso G. Polo, 1605.

ORAZIO *Carm.*
QUINTO ORAZIO FLACCO, *Carmina*, in *Odes et Epodes*, a cura di F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

ORAZIO *Ep.*
QUINTO ORAZIO FLACCO, *Epistulae*, a cura di F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

ORAZIO *Epod*
QUINTO ORAZIO FLACCO, *Epodon Liber* in *Odes et Epodes*, a cura di F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

ORAZIO *Satire*
ORAZIO*, Satire,* introduzione, traduzione e note di M. Ramous, Milano, Garzanti, 2003.

OVIDIO *Amores*
PUBLIO OVIDIO NASONE, *Amores*, a cura di H. Borneque, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

OVIDIO *Ars amatoria*
PUBLIO OVIDIO NASONE, *L'arte di amare*, con un saggio di S. Mariotti, trad. e note di E. Barellli, Roma, BUR, 2006.

OVIDIO *Heroides*
PUBLIO OVIDIO NASONE*, Eroidi,* introduzione, traduzione e note di E. Salvadori, Milano, Garzanti, 2011.

OVIDIO *Met.*
PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, con un saggio di I. Calvino, Torino, Einaudi, 2015 [1979[1]].

PARABOSCO *Diporti*
G. PARABOSCO, *Diporti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005.

PARABOSCO *Lettere Amorose*
G. PARABOSCO, *Lettere amorose*, Venezia, presso G. Giolito, 1545.

PARABOSCO *Libro Terzo delle Lettere Amorose*
G. PARABOSCO, *Il libro terzo delle Lettere amorose*, Venezia, presso G. Giolito, 1555.

PARABOSCO *Lettere famigliari* 1551
G. PARABOSCO, *Il primo libro delle lettere famigliari*, Venezia, presso G. Griffio, 1551.

PARABOSCO *Madrigali*
G. PARABOSCO, *Il primo libro dei madrigali (1551)*, a cura di N. Longo, Roma, Bulzoni, 1987.

PARABOSCO *Quattro libri delle lettere amorose*
G. PARABOSCO, *Quattro libri delle lettere amorose*, Treviso, presso E. Deuchino, 1599.

PARABOSCO *Rime*
G. PARABOSCO, *La seconda parte delle rime*, Venezia, presso F. e P. Rocca, 1555.

PARABOSCO *Rime* 1547
G. PARABOSCO, *Rime*, Venezia, presso G. Giolito, 1547.

PARABOSCO *Tempio della fama*
G. PARABOSCO, *Il tempio della fama in lode d'alcune gentildonne venetiane*, Venezia, presso Comin da Trino, 1548.

PARTENIO *Carminarum libri*
B. PARTENIO, *Carminarum libri*, Venezia, presso Typographia Guerraea, 1579.

PARTENIO *Della imitatione poetica*
B. PARTENIO, *Della imitatione poetica*, Venezia, presso G. Giolito, 1560.

PASCALE *Rime*
L. PASCALE, *Rime volgari*, a cura di L. Borsetto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.

PASCALE *Rime* [1549]
L. PASCALE, *Rime*, Venezia, presso al Segno di S. Moisè, 1549.

PATERNO *Rime*
L. PATERNO, *Rime*, Venezia, presso Gio. A. Valvassori, 1560.

PATERNO *Nuove fiamme*
L. PATERNO, *Le nuove fiamme*, Lyone, presso G. Rovillio, 1568.

PATRIZI *Il Delfino ovvero del bacio*
F. PATRIZI, *Il Delfino, overo del bacio* in ID., *Lettere ed opuscoli inediti*, a cura di D. Aguzzi Barbagli, Firenze, Istituto di Palazzo Strozzi, 1975, pp. 133-164.

PETRARCA *De vita solitaria*
F. PETRARCA, *De vita solitaria*, in *Opere latine di Francesco Petrarca*, a cura di A. Bufano, con la collaborazione di B. Acracri e C. K. Reggiani, con introduzione di M. P. Stocchi, Torino, UTET, 1975, vol. I, pp. 262-565.

PETRARCA *Rvf*
F. PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta,* a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004.

PETRARCA *Trionfi*
F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca, L. Paolino, M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.

PICCOLOMINI *Cento sonetti*
A. PICCOLOMINI, *I cento sonetti*, a cura di F. Tomasi, Genève, Droz, 2015.

PICCOLOMINI *La Raffaella*
A. PICCOLOMINI, *La Raffaella ovvero Dialogo della bella creanza delle donne*, a cura di G. Alfano, Roma, Salerno Editrice, 2001.

PICCOLOMINI *Historia de duobus amantibus*
E. S. PICCOLOMINI, *Historia de duobus amantibus*, trad. e a cura di D. Pirovano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

PIGNA *Rime*
G. BATTISTA PIGNA, *Gli amori* e O. MAGNANINI, *Discorso sopra "Gli Amori"*, a cura di D. Nolan e A. Bullock, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1991.

PLATONE *Repubblica*
PLATONE*, Dialoghi politici, lettere*, a cura di F. Adorno, Torino, UTET, 1988.

POLIZIANO *Rime*
A. POLIZIANO, *Rime*, a cura di D. Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.

POMPONAZZI *De fato*
P. POMPONAZZI*, Libri quinque de fato de libero arbitrio et de praedestinatione*, a cura di R. Lemay, Thesaurus mundi, Lugano, 1957.

PONTANO *Carmina*
G. G. PONTANO, *Carmina*, a cura di J. Oeschger, Roma – Bari, Laterza, 1948.

PONTANO *De Tumulis*
G. G. PONTANO, *De Tumulis*, a cura di L. Monti Sabia, Napoli, Liguori, 1974.

PONTANO *Poesie latine*
G. PONTANO, *Poesie latine*, a cura di L. Monti Sabia, Torino, Einaudi, 1955.

PRIULI *Rime*
A. PRIULI, *Rime*, Venezia, [s. e.], 1533.

PROPERZIO *Eleg.*
SESTO PROPERZIO*, Elegiarum libri,* a cura di E. A. Barber, Oxford, Clarendon Press, 1957.

QUADRIO *Della storia e della ragione*
F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 4 voll., Venezia, Domenico Tabacco, 1739-1741.

RAMUSIO *Navigazioni e viaggi*
G. B. RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, 6 voll., a cura di M. Milanesi, Torino, Einaudi, 1978-1988.

RAINERI *Rime*
A. F. RAINERI, *Rime*, Venezia, presso G. Giolito, 1554.

RAINERI *Cento sonetti*
A. F. RAINERI, *Cento sonetti*, a cura di R. Sodano, Torino, RES, 2004.

RINALDI *Madrigali*
C. RINALDI, *De' Madrigali,* Bologna, presso A. Benacci, 1588.

RINALDO D'AQUINO *Rime*
RINALDO D'AQUINO, *Rime*, a cura di A. Comes, in *I poeti della scuola siciliana. Poeti della corte di Federico II*, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, vol. II, pp. 137-232.

RIPA *Iconologia*
C. RIPA, *Iconologia,* a cura di P. Procaccioli e S. Maffei, Torino, Einaudi, 2012.

RONSARD *Amori*
P. DE RONSARD, *Amori*, a cura di C. Greppi e introduzione di S. Agosti, Milano, Mondadori, 1990.

ROTA *Rime*
B. ROTA, *Rime*, a cura di L. Milite, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, 2000.

RUBBI *Lirici veneziani*
A. RUBBI, *Lirici veneziani del secolo XVI*, Venezia, presso A. Zatta e figli, 1788.

RUSCELLI *Del modo di comporre*
G. RUSCELLI, *Del modo di comporre i versi nella lingua italiana*, Venezia, presso Gio. B. e M. Sessa fratelli, 1559.

RUZANTE *Dialogo rustico*
RUZANTE (Angelo Beolco), *Diaologo secondo* in ID., *Due dialoghi*, a cura di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1968, pp. 51-91.

SACCHETTI *Rime*
F. SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze-Nedlands, Olschki-University of Australia Press, 1990.

SANNAZARO *Arcadia*
I. SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia Editore, 1990.

SANNAZARO *Epigrammata*
I. SANNAZZARO, *Epigrammata*, Venezia, presso A. Manuzio, 1535.

SANNAZARO *Rime*
I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Roma – Bari, Laterza, 1961.

SANSOVINO *Delle cose notabili di Venezia*
F. SANSOVINO, *Delle cose notabili in Venetia*, Venezia, presso D. de' Farri, 1565.

SANSOVINO *Ragionamento*
F. SANSOVINO, *Ragionamento nel quale brevemente s'insegna a' giovani uomini la bella arte d'amare,* Venezia, presso C. Troiano dei Navò, 1545.

SANSOVINO *Venetia città nobilissima et singolare*
F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare*, [ristampa anast. dell'ed. Venezia 1581], a cura di A. Prosperi, Bergamo, Leading edizioni, 2002.

SANUTO *I Diari*
M. SANUTO, *I Diarii,* (rist. anast. Dell'ed. Venezia, 1879-1902), Bologna, Forni, 1969-1979.

SERAFINI *Sopra un sonetto della gelosia*
M. SERAFINI, *Sopra un sonetto della gelosia,* Firenze, presso L. Torrentini, 1550.

SPERONI *Dialogo d'amore*
S. SPERONI, *Dialogo d'amore*, Venezia, presso A. Manuzio, 1543.

SPERONI *Opere*
S. SPERONI, *Opere*, [rist. anast. Dell'ed. Venezia 1740], 5 voll., introduzione di M. Pozzi, Roma, Vecchiarelli, 1989.

SPERONI *Lettere*
S. SPERONI, *Lettere familiari*, a cura di M. R. Loi e M. Pozzi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993.

STAMPA *The complete poems*
G. STAMPA, *The complete poems: the 1554 edition of the* Rime*, a bilingual edition,* a cura di T. Tower and J. Tylus, Chicago-London, The University of Chicago, 2010.

STAMPA *Rime*
G. STAMPA*, Rime,* a cura di C. R. Ceriello, Rizzoli, Milano, 1976.

STIGLIANI *Rime*
T. STIGLIANI, *Rime*, Venezia, presso Gio. B. Ciotti, 1605.

STRAPAROLA *Le piacevoli notti*
G. F. STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2000.

STROZZI IL GIOVANE *Madrigali*
G. B. STROZZI IL GIOVANE, *Madrigali*, Firenze, presso Sermartelli, 1593.

STROZZI IL VECCHIO *Madrigali inediti*
G. B. STROZZI IL VECCHIO, *Madrigali inediti*, a cura di M. Ariani, Urbino, Argalia, 1975.

SUPERBI *Trionfo glorioso*
A. SUPERBI, *Trionfo glorioso*, Venezia, presso E. Deuchino, 1629.

TANSILLO *Rime*
L. TANSILLO, *Rime*, 2 voll., a cura di T. R. Toscano, commento di E. Milburn e R. Pestarino, Roma, Bulzoni, 2011.

TASSO *Amadigi*
B. TASSO*, Amadigi,* Venezia, presso G. Giolito, 1560.

T. TASSO *Aminta*
T. TASSO*, Aminta,* in *Opere,* a cura di B. T. Strozzi, Torino, UTET, 1974.

TASSO *Amori*
B. TASSO, *Rime*, 2 voll., a cura di D. Chiodo, San Mauro Torinese, RES, 1995.

B. TASSO *Lettere*
B. TASSO, *Lettere*, (rist. rist. anast. dell'ed. Giolito 1560), 2 voll., a cura di A. Chemello, Istituto di Studi Rinascimentali – Ferrara, Arnaldo Forni editore, 2002.

B. TASSO *Lettere* 1733
Delle lettere di M. Bernardo Tasso, accresciute, corrette, e illustrate, Padova, presso G. Comino, 1733, vol. II.

T. TASSO *Lettere*
T. TASSO, *Le lettere*, 5 voll., a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1853-1855.

TASSO *Ragionamento della poesia* 1562
B. TASSO, *Ragionamento della poesia*, Venezia, presso G. Giolito, 1562.

TASSO *Rime* 1749
B. TASSO, *Rime*, Bergamo, presso P. Lancellotti, 1749.

TASSO *Rinaldo*
T. TASSO, *Rinaldo*, a cura di M. Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014 [2012[1]].

TEBALDEO *Rime*
A. TEBALDEO, *Rime*, a cura di T. Basile e J.-Jacques Marchand, Modena, Franco Cosimo Panini, 1989-1992.

TIBULLO *Elegie*
TIBULLO, *Elegiarum Libri*, a cura di F. Della Corte, Milano, Mondadori-Fondazione Lorenzo Valla, 1980.

TIEPOLO *Compositioni*
Composizioni volgari e latine di Messer Jacopo Tiepolo, Venezia, presso A. Bindoni, 1549.

TIEPOLO *Rime*
Rime di Nicolò e Iacopo Tiepoli, viniziani poeti del secolo XVI, Venezia, presso G. Picotti, 1829.

TIRABOSCHI *Storia della letteratura*
G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Modena, Società Tipografica, 1792.

TOLOMEI *Lettere*
C. TOLOMEI, *Lettere*, Venezia, presso G. Giolito, 1547.

TOMITANO *Quattro libri della lingua thoscana*
B. TOMITANO, *Quattro libri della lingua thoscana,* Venezia, presso G. Scotto, 1570.

TORELLI *Scherzi di Licori*
P. TORELLI, *Scherzi di Licori*, a cura di A. Torre in P. TORELLI, *Poesie con il Trattato della poesia lirica*, a cura di N. Catelli, A. Torre, A. Bianchi, G. Genovese, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, 2008, pp. 293-454.

TOSCANELLA *Arte metrica*
O. TOSCANELLA, *Arte metrica facilissima*, Venezia, presso G. Bariletto, 1567.

TRISSINO *L'Italia liberata dai Goti*
G. G. TRISSINO, *L'Italia liberata dai Goti*, Roma, presso V. e L. Dorici, 1547.

TRISSINO *Poetica*
G. G. TRISSINO*, Poetica* in *Trattati di poetica e retorica del '500*, a cura di B. Weinberg, 4 voll., Bari, Laterza, 1970-1974, vol. I, pp. 21-158.

TRISSINO *Rime*
G. G. TRISSINO, *Rime 1529*, a cura di A. Quondam e nota metrica di G. Milan, Vicenza, Neri Pozza, 1981.

TULLIA *Dialogo*
TULLIA D'ARAGONA, *Dell'infinità d'amore. Dialogo di Tullia d'Aragona, colla vita dell'autrice scritta da Alessandro Zilioli*, a cura di C. Teoli, Milano, La Vita Felice, 2007.

TULLIA *Rime*
T. D'ARAGONA*, Rime*, a cura di E. Celani, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969.

ULLOA *Vita di Carlo V*
A. ULLOA, *Vita di Carlo V*, Venezia, presso D. Ferri, 1589.

VARCHI *Lettura*
B. VARCHI, *Lettura di B. Varchi sopra un sonetto della gelosia di M. Dalla Casa*, Mantova, [presso V. Ruffinelli], 1545.

VARCHI *Rime*
B. VARCHI, *Rime*, Roma, Biblioteca Italiana, 2003.

VELLUTELLO *Il Petrarcha*
Il Petrarcha, con l'espositione di Alessandro Vellutello, Venezia, presso Giolito, 1550.

VENIER *Canzoni e sonetti*
M. VENIER, *Canzoni e sonetti*, a cura di A. Carminati, prefazione di M. Cortelazzo, introduzione di T. Agostini Nordio, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1993.

VENIER *La puttana errante*
L. VENIER, *La Puttana Errante*, a cura di N. Catelli, Milano, Unicopli, 2005.

VENIER *Poesie diverse*
M. VENIER *Poesie diverse*, a cura di A. Carminati e prefazione di M. Cortelazzo, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 2001.

VENIER *Rime* = BIANCO 2000

VENIER *Sonetti e canzoni*
M. VENIER, *Sonetti e canzoni*, a cura di A. Carminati, M. Cortelazzo, T. Agostini Nordio, Venezia, Corbo e Fiore, 1993.

VIRGILIO *Aen.*
VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. Paratore, trad. di L. Canali, Milano, Mondadori, 1989.

VIRGILIO *Georgiche*
VIRGILIO*, Georgiche,* introduzione di G. B. Conte, testo, trad. e note a cura di A. Barchiesi, Milano, Mondadori, 2011.

VISCONTI *Rime*
G. VISCONTI, *Rime*, a cura di A. Cutolo, Bologna, Antiquaria Palmaverde, 1952.

VN
D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di S. Carrai, Milano, BUR, 2016 [2009[1]].

ZANE *Rime*
G. ZANE, *Rime*, a cura di G. Rabitti, Padova, Antenore, 1997.

ZANE *Rime* [1562]
G. ZANE, *Rime*, Venezia, presso B. Guerra, 1562.

*

SECONDARIA

ABBAGNANO 1948
N. ABBAGNANO, *Storia della filosofia*, Torino, UTET, 1948.

AFRIBO 2002
A. AFRIBO, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze, F. Cesati, 2002.

AFRIBO 2003
A. AFRIBO, *Grammatica vs poesia nel Cinquecento*, «Lingua e stile», XXXVIII, 2003, pp. 87-100.

AFRIBO 2004

A. AFRIBO, *Stilistica e commento* in CREMANTE 2004, pp. 209-220.

AFRIBO 2004bis

A. AFRIBO, *À rebours. Il Duecento visto dalla rima* in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, a cura di F. Brugnolo e G. Peron, Monselice, Il Poligrafo, 2004, pp. 227-237.

AFRIBO 2009

A. AFRIBO, *Petrarca e petrarchismo: capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carrocci, 2009.

AFRIBO 2013

A. AFRIBO, *«Tre volte et quattro et sei». L'irriverente marginalità del numero nella poesia italiana* in *La poesia e i numeri*, a cura di L. Pietromarchi, Pisa, Pacini Editore, 2013, pp. 259-277.

AGOSTINI NORDIO 1991

T. AGOSTINI NORDIO, *Poesie dialettali di Domenico Venier*, «Quaderni veneti», 14 (1991), pp. 33-56.

ALBERI 1853

Le relazioni degli ambasciatori veneti al Senato durante il secolo XVI, a cura di E. Alberi, vol. III, Firenze, 1853.

ALBERIGO 1961

G. ALBERIGO, *Aragona, Giovanna* in *DBI*, vol. 3 (1961), pp. 694-697.

ALBERIGO 1964

G. ALBERIGO, *Barbaro Daniele* in *DBI*, vol. 6 (1964), pp. 89-95.

ALBERIGO 1974

G. ALBERIGO, *Vita attiva e vita contemplativa in un'esperienza cristiana del XVI secolo*, «Studi veneziani», XVI (1974), pp. 177-226.

ALBERTI 2010

F. ALBERTI, *Giove uccellato*: quand les métamorphoses se font extravagantes in BOILLET – LASTRAIOLI 2010, pp. 41-70.

ALBONICO 2006

S. ALBONICO, *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

ALBONICO – COMBONI – PANIZZA – VELA 1996

Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana, a cura di S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza e C. Vela, Milano, Mondadori, 1996.

ALBONICO – MILANI – PINTACUDA – SANTI 2002

Sul Tesin piantàro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535- 1706), a cura di S. Albonico, F. Milani, P. Pintacuda, F. Santi, M. Volpi, Pavia, Edizioni Cardano, 2002.

ALBONICO – JURI 2018

Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana, a cura di S. Albonico e A. Juri, Pisa, ETS, 2018.

ALMANSI – BARBOLINI 1986

La passion predominante. Antologia della poesia erotica italiana, a cura di G. Almansi e R. Barbolini, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, 1986.

ALONSO 1971

D. ALONSO, *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica, 1971.

AMBROSINI 1984

F. AMBROSINI, *Immagini dell'impero nell'ideologia del patriziato veneziano del '500*, in TAGLIAFERRI 1984, pp. 67-80.

AMBROSINI 1990

F. AMBROSINI, *Tendenza filoprotestanti nel patriziato veneziano* in *Contributi alla storia della Chiesa di Venezia*, vol. IV *La Chiesa di Venezia tra riforma protestante e riforma cattolica*, a cura di G. Cozzi, Venezia, Studium cattolico veneziano, 1990, pp. 155-181.

AMBROSINI 1991
F. AMBROSINI, *Ortodossia cattolica e tracce di eterodossia nei testamenti veneziani*, «Archivio veneto», 136 (1991), pp. 5-64.

AMBROSINI 1999
F. AMBROSINI, *Storie di patrizi e di eresia nella Venezia del '500*, Milano, Franco Angeli, 1999.

AMBROSINI 2007
D. AMBROSINI, *Letterati in battaglia: uomini d'armi e di penna nella battaglia di Lepanto*, in *Il bibliotecario inattuale. Miscellanea di studi di amici per Giorgio Emanuele Ferrari bibliotecario e bibliografo marciano*, 2 voll., a cura di S. R. Minutelli, Noca Charta, Padova, 2007, vol. 1, pp. 53-86.

ANDREANI 2014
V. ANDREANI, *Note per un primo profilo di Girolamo Parabosco poeta*, «L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana», 9/ 1 (2014), pp. 39-66.

ANDREANI 2017
V. ANDREANI, *Paratesto e macrostruttura nelle* Rime *di Gaspara Stampa* in ELLERO – RESIDORI – ROSSI – TORRE 2017, pp. 187-198.

ANDREONI 2012
A. ANDREONI, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS, 2012.

ANDREWS 1977
ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, edizione critica a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.

ANSELMI 2004
Lirici europei del Cinquecento, a cura di G. M. Anselmi, Milano, Rizzoli, 2004.

ANTES 2011
M. ANTES, *Tullia d'Aragona, cortigiana e filosofa: con il testo originale* Della infinità di amore, Firenze, Polistampa, 2011.

ARDISSINO – SELMI 2009
Poesia e retorica del Sacro tra Cinque e Seicento, a cura di E. Ardissino e E. Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.

ARIANI 1975
G. B. STROZZI, *Madrigali inediti*, a cura di M. Ariani, Urbino, Argalia, 1975.

ARIANI 2007
M. ARIANI, *I Lirici* (cap. 3) in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, II, a cura di G. da Pozzo, Padova, Piccinin Nuova Libraria, 2007, pp. 943-998.

ARNALDI – PASTORE STOCCHI 1983
Storia della cultura veneta: il Seicento, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore – Stocchi, vol. VI, Vicenza, Neri Pozza, 1983.

ARNALDI – GUALDO ROSA – MONTI SABIA 1964
Poeti latini del Quattrocento a cura di F. Arnaldi, L. Gualdo Rosa, L. Monti Sabia, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.

ASCARELLI – MENATO 1989
F. ASCARELLI – M. MENATO, *La tipografia nel '500 in Italia*, Firenze, Olschki, 1989.

ASOR ROSA 1999
A. ASOR ROSA, *Gareth, Benedeth* in *DBI*, vol. 52 (1999), pp. 285-288.

AUDIAU 1973
J. AUDIAU, *La pastourelle dans la poésie occitane du moyen âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1973.

AUZZAS 2005
G. AUZZAS, *Notizie su una miscellanea veneta di rime spirituali* in DOGLIO – DEL CORNO 2005, pp. 205-220.

AZZI VISENTINI 1980
M. AZZI VISENTINI, *Le testimonianze dei viaggiatori* in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*. Catalogo della mostra a Palazzo Ducale [Venezia, luglio-ottobre 1980], Milano, Electa, 1980, pp. 72-79.

BACCHI – CAMERLENGO – LEITHE-JASPER 1999
"La bellissima maniera". Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento, catalogo a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, Trento, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 1999.

BALDASSARI 2010
G. BALDASSARI, *Prima della citazione del Principe. Fortuna del Petrarca politico nella lirica quattrocentesca*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 35 (2010), pp. 67-100.

BALDASSARI 2018
G. BALDASSARI, *Strutture dei canzonieri d'autore e metrica: da Petrarca a Bembo e Sannazaro* in ALBONICO – JURI 2018, pp. 75-98.

BALDASSARRI – ZAMBON 2012
Le forme della tradizione lirica, a cura di G. Baldassarri e P. Zambon, Padova, Il Poligrafo, 2012.

BALDUINO 1976
A. BALDUINO, *Petrarchismo veneto e tradizione manoscritta* in PADOAN 1976, pp. 243-270.

BALDUINO 2008
A. BALDUINO, *Periferie del petrarchismo*, a cura di B. Bartolomeo e A. Motta, introduzione M. Pastore Stocchi, Padova, Antenore, 2008 [1979[1]].

BALLISTRERI 1972
G. BALLISTRERI, *Brocardo Domizio*, in *DBI*, vol. 14 (1972), pp. 384-385.

BALSAMO – TOMASI 2007
Poètes italiens de la Renaissance dans la Bibliothèque de la Fondation Barbier Mueller. De Dante à Chiabrera, a cura di J. B. Balsamo e F. Tomasi, Introduzione di C. Ossola, Genève, Droz, 2007.

BALSANO – WALKER 1988
Tasso, la musica, i musicisti, a cura di M. A. Balsano e T. Walker, Firenze, Olschki, 1988.

BARBARISI – BERRA 1997
Per Giovanni della Casa. Ricerche e contributi. Gargnano del Garda (3-5 ottobre 1996), a cura di G. Barbarisi e C. Berra, Bologna, Cisalpino, 1997.

BARBERI – SQUAROTTI 2006
G. BARBERI - SQUAROTTI, *La letteratura instabile. Il teatro e la novella fra Cinquecento ed Età barocca*, Treviso, Santi Quaranta, 2006.

BARBIERI 1983
G. BARBIERI, *Andrea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento*, Roma, Il Veltro, 1983.

BARBIERI 2000
A. BARBIERI, *Bernardo Tasso in odore di eresia*, «Studi tassiani», XLVIII (2000), pp. 67-71.

BARDAZZI 2001
G. BARDAZZI, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», IV (2001), pp. 61-101.

BARONCINI 2015
R. BARONCINI, *La vita musicale a Venezia tra Cinquecento e Seicento: musici, committenti e repertori* in *Italian Music in Central-Eastern Europe. Around Mikolaj Zielenski's Offertoria and Communiones*, a cura di T. Jez – B. Przybyszewska-Jarminska – M. Toffetti, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 2015, pp. 131-150.

BARTOLOMEO 2001
B. BARTOLOMEO, *Notizie su sonetto e canzone nelle «Rime diverse di molti eccellentissimi auttori»* in BIANCO – STRADA 2001, pp. 43-71.

BARTOLOMEO 2012
B. BARTOLOMEO, *Linee tematiche sensuali nella lirica di ispirazione petrarchesca del Quattrocento: alcuni esempi* in BALDASSARRI – ZAMBON 2012, pp. 37-60.

BATTISTINI 1994
Mappe e letture. Scritti in onore di Ezio Raimondi, a cura di A. Battistini, Bologna, il Mulino, 1994.

BAUSI – MARTELLI 1993
F. BAUSI – M. MARTELLI, *La metrica italiana*, Firenze, Le Lettere, 1993.

BEECHER – CIAVOLELLA 1992
Eros and Anteros, a cura di D. A. Beecher e M. Ciavolella, Ottawa, Dovehouse, 1992.

BEER – IVALDI 1988-1989
Guerre contro i Turchi (1453-1570) a cura di M. Beer e C. Ivaldi in *Guerre in ottava rima*, a cura di A. Quondam, Modena, Franco Cosimo Panini, 4 vol., 1988-1989, vol. 4.

BELLONI 1983
G. BELLONI, *Chiose di Trifon Gabriele a Petrarca*, «Filologia e Critica», VIII (1983), pp. 3-23.

BELTRAMI 2015
G. BELTRAMI, *Piccolo dizionario di metrica*, Bologna, il Mulino, 2015.

BENEDETTI 2004
S. BENEDETTI, *Lampridio Benedetto* in *DBI*, vol. 63 (2004), pp. 266-269.

BENINI CLEMENTI 2000
E. BENINI CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, Firenze, Olschki, 2000.

BENZONI 1974
Il Mediterraneo nella seconda metà del '500 alla luce di Lepanto, a cura di G. Benzoni, Firenze, 1974.

BENZONI 1991
G. BENZONI, *Venezia, ovvero il mito modulato* in BRANCA – OSSOLA 1991, pp. 43-59.

BENZONI 1991bis
G. BENZONI, *Dolfin Zaccaria*, in *DBI*, vol. 40 (1991), pp. 576-588.

BENZONI 2001
G. BENZONI, *Giustinian Pietro*, in *DBI*, vol. 57 (2001), pp. 287-291.

BENZONI 2004
G. BENZONI, *Guidubaldo II Della Rovere*, in *DBI*, vol. 61 (2004), pp. 478-488.

BENZONI – BORTOLOTTI 2002
G. BENZONI – L. BORTOLOTTI, *Grimani, Giovanni*, in *DBI*, vol. 59 (2002), pp. 613-622.

BERNARDONI 2007
V. BERNARDONI, *Malipiero, Girolamo*, in *DBI*, vol. 68 (2007), pp. 212-215.

BERNSTEIN 2002
J. BERNSTEIN, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, Oxford, 2002.

BERRA 2000
Fra satire e rime ariostesche, a cura di C. Berra, Bologna, Cisalpino, 2000.

BESOMI – GIANELLA – MARTINI – PEDROJETTA 1989
Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta, Padova, Antenore, 1989.

BESUTTI 2012
P. BESUTTI, *Pomponio Torelli e la musica* in *Il debito delle Lettere. Pomponio Torelli e la cultura Farnesiana di fine Cinquecento*, a cura di A. Bianchi, N. Catelli, A. Torre, Milano, Unicopli, 2012, pp. 153-180.

BIADENE 1988
L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, «Studi di filologia romanza», 4/1 (1988), pp. 1-234.

BIANCHI 2013
S. BIANCHI, *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*, Manziana, Vecchiarelli, 2013.

BIANCO 2000
M. BIANCO, *Le 'Rime' di Domenico Venier (edizione critica)*, Tesi di dottorato in Filologia ed ermeneutica, supervisore Armando Balduino, Università degli Studi di Padova, 2000.

BIANCO 2004
M. BIANCO, *Il Tempio in onore. Parabola di un genere antologico cinquecentesco* in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Da Pozzo*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 163-189.

BIANCO 2005
M. BIANCO, *Domenico Venier e l'epitaffio di Pietro Aretino*, «Quaderni veneti», 41 (2005), pp. 109-116.

BIANCO 2008
M. BIANCO, *Quarantana guittoniana in un autografo di Domenico Venier*, «Medioevo Romanzo», XXXII, 1 (2008), pp. 18-47.

BIANCO 2009
M. BIANCO, *Domenico Venier (Venezia 1517-1582)*, in *Autografi dei letterati italiani – il Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 373-375.

BIANCO 2010
M. BIANCO, *L'omicidio del Duca di Ferrandina e la sua commemorazione poetica* in TERZOLI – ASOR ROSA – INGLESE 2010, vol. II, pp. 245-265.

BIANCO 2012
M. BIANCO, *Petrarchismo e filologia nel secondo Cinquecento* in BALDASSARRI – ZAMBON 2012, pp. 61-86.

BIANCO 2012bis
M. BIANCO, *Il canzoniere postumo come vita filosofica. Modelli pitagorici nella Venezia del Cinquecento* in DANZI – LEPORATTI 2012, pp. 207-243.

BIANCO – STRADA 2001
«I più vaghi e i più soavi fiori». Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento, a cura di M. Bianco e E. Strada, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

BIANCONI 1986
L. BIANCONI, *Il Cinquecento e Seicento*, in *Letteratura italiana. Teatro, musica, tradizione dei classici*, a cura di Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, pp. 319-363.

BIGI 1989
S. BIGI, *Le* Rime di diversi *a cura di Dionigi Atanagi* in SANTAGATA – QUONDAM 1989, pp. 239-249.

BLACKBURN – LOWINSKY – MILLER 1991
A Correspondance of Renaissance Musicians, a c. di B. J. Blackburn, E. E. Lowinsky, C. A. Miller, Oxford, Clarendon Press, 1991.

BLÄNSDORF 1995
Fragmenta poetarum latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium, a cura di J. Blänsdorf, teubner, Leipzig, 1995.

BOILLET – LASTRAIOLI 2010
Extravagances amoureuses: l'amour au-delà de la norme à la Renaissance; actes du colloque international du Groupe de Recherche "Cinquecento Plurale" (Tours, 18-20 septembre 2008), a cura di É. Boillet e C. Lastraioli, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2010.

BOILLET – CAVICCHIOLI – MELLET 2015
Les figures de David à la Renaissance, a cura di E. Boillet, S. Cavicchioli, P. Mellet, Genève, Droz, 2015.

BOEHM – RAIMONDI 1981
Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento, a cura di L. Boehm e E. Raimondi, Bologna, il Mulino, 1981.

BOLOGNA – BERNARDI 2008
Angelo Colocci e gli studi romanzi, a cura di C. Bologna e M. Bernardi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008.

BOLZONI 1981
L. BOLZONI, *Il «Badoaro» di Francesco Patrizi e l'Accademia veneziana della Fama*, «Giornale Storico di Letteratura Italiana», XCVIII (1981), pp. 71-101.

BOLZONI 1981bis
L. BOLZONI, *L'Accademia Veneziana: splendore e decadenza* in BOEHM – RAIMONDI 1981, pp. 117-168.

BOLZONI 1984
L. BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Antenore, 1984.

BOLZONI 1987
L. BOLZONI, *Variazioni tardocinquecentesche sull'*'ut pictura poesis': *la* «Topica» *del Camillo, il Verdizzotti e l'Accademia Veneziana* in *Scritti in onore di Eugenio Garin*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1987, pp. 85-115: 93.

BOUQUET 1996
J. BOUQUET, *La nuit, le sommeil et le songe chez les élégiaques latins*, «Revue des études latines», 74 (1996), pp. 182-211.

BORGHI – ZAPPALÀ 1995
L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Atti del convegno internazionale (Cremona, 4-8 ottobre 1992), a c. di R. Borghi e P. Zappalà, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995.

BORIN 2014
A. GABRIELI, *Il primo libro de' madrigali a sei voci* in *Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli ([1533]-1585)* (vol. 5), a cura di A. Borin, Milano, Ricordi, 2014.

BOSBACH 2002
F. BOSBACH, *Die politische Bedeutung Karls des Grossen für Karl V*, «Archiv für Kulturgeschichte, LXXXIV (2002), pp. 113-131.

BRANCA 1964
Umanesimo europeo e umanesimo veneziano, a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, 1964.

BRYANT – MORELL 1988
D. BRYANT – M. MORELL, *La vita musicale a Venezia all'epoca di Andrea Gabrieli* in *Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli*, vol. I *Gli anni di Andrea Gabrieli*, a cura di G. Benzoni, D. Bryant, M. Morell, Milano, Ricordi, 1988, pp. 35-47.

BRANCA 1967
Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano, a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, 1967.

BRANCA – OSSOLA 1991
Crisi e rinnovamento nell'autunno del Rinascimento a Venezia, a cura di V. Branca e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1991.

BRANDT 2010
H. BRANDT, *Storia della vecchiaia. Il mondo antico*, trad. di L. Menegon, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010.

BRUGNOLO 2013
F. BRUGNOLO, *Sotto il vestito, niente? Divagazioni esegetiche su un verso della sestina di Dante*, «Quaderni veneti», 2 (2013), pp. 83-94.

BRUNDIN 2008
A. BRUNDIN, *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*, Aldershot, Ashgate, 2008.

BRUNDIN 2012
A. BRUNDIN, *On the Convent Threshold: Poetry for New Nuns in Early Modern Italy*, «Renaissance Quarterly», 65/4 (2012), pp. 1125-1165.

BRUSEGAN 2017
M. BRUSEGAN, *I palazzi di Venezia*, Roma, Newton & Compton, 2017.

BUCCHI 2013
G. BUCCHI, *L'olmo e la vite: metamorfosi di un'immagine coniugale tra Rinascimento ed età moderna*, in CALLIGARO – DI DIO 2013 pp. 137-157.

BURY 2001
M. BURY, *The Print in Italy 1550-1625*, London, British Museum, 2001.

CAIRNS 1985
C. CAIRNS, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his circle in Venice (1527-1556)*, Firenze, Olschki, 1985.

CALABI 1999
D. CALABI, *Gli stranieri nella capitale della repubblica Veneta nella prima età moderna*, «Mélanges de l'Ecole français de Rome. Italie et Méditerranéé», 111 [1999], pp. 721-732.

CALITTI – GIGLIUCCI 2006
Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa, 2 voll., a cura di F. Calitti e R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006.

CALLIGARO – DI DIO 2013
Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere, a cura di S. Calligaro e A. Di Dio, Pisa, ETS («Quaderni della Sezione di Italiano», 7), 2013.

CALOGERO – DAL CENGIO 2018
M. CALOGERO – M. DAL CENGIO, *Fra Tiziano, Simone Bianco e Pietro Aretino. Intorno a tre sonetti di Girolamo Molin,* «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 10/2 (2018), pp. 519-558.

CAFFI 1854-1855
F. CAFFI, *Storia della musica sacra nella già cappella Ducale di San Marco dal 1318 al 1797*, 2 voll., Venezia, Antonelli, 1854-1855.

CAMPAGNOLO 2001
Problemi e metodi della filologia musicale, a cura di S. Campagnolo, Lucca, Libreria Musica Italiana, 2001.

CAMPANA 2014
A. CAMPANA, *Ipotesi di lettura sul macrotesto delle «Rime» (1600) di Celio Magno*, «Studi e problemi di critica testuale», a. LXXXIX ottobre (2014), pp. 211-252.

CANATO 2014
M. CANATO, *Domenico Molin: un riflesso del Tintoretto*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 38 (2014), pp. 7-27.

CANATO – PASQUINI CANATO 2015
M. CANATO – M. T. PASQUALINI CANATO, *I Molin al traghetto della Maddalena e il loro Palazzo*, Venezia, Marsilio, 2015.

CANNATA 1999
N. CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone: la Giuntina delle Rime Antiche (Firenze, 1527),* «Critica del testo», II/ 1 (1999), pp. 221-247.

CANNATA 2003
N. CANNATA, *La percezione del* Canzoniere *come opera unitaria fino al Cinquecento*, «Critica del testo», VI/1 (2003), pp. 155-176.

CAPONETTO 1997
S. CAPONETTO, *La riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, Torino, Claudiana, 1997.

CARACCIOLO ARICÒ 2001
A. CARACCIOLO ARICÒ, *Venezia al di là del mito negli scrittori tra il Quattrocento e Cinquecento* in *Mito e antimito di Venezia nel bacino adriatico* (secoli XV-XIX), atti del I convegno italo-croato (Fondazione Giorgio Cini, 11-13 novembre 1997), a cura di S. Graciotti, Roma, Il Calamo, 2001, pp. 309-32.

CARACI VELA 1995
La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale, a cura di M. Caraci Vela, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995.

CARGNONI – ZOVATTO 2002
Storia della spiritualità italiana, a cura di C. Cargnoni e P. Zovatto, Roma, Città nuova, 2002.

CARPANÉ 2006
L. CARPANÉ, *Maganza, Giovanni Battista* in *DBI*, vol. 67 (2006), pp. 308-311.

CARPANÉ 2007
L. CARPANÉ, *Marcellino Valerio* in *DBI*, vol. 69 (2007), pp. 500-502.

CARRAI 1989
S. CARRAI, *Sulle Rime del Minturno. Preliminari d'indagine* in SANTAGATA – QUONDAM 1989, pp. 215-230.

CARRAI 1990
S. CARRAI, Ad somnum: *l'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990.

CARRAI 1996
S. CARRAI, *Il canzoniere di Giovanni Della Casa dal progetto dell'autore al rimaneggiamento dell'edizione postuma* in ALBONICO – COMBONI – PANIZZA – VELA 1996, pp. 471-498.

CARRAI 1998
La poesia pastorale nel Rinascimento, a cura di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998.

CARRAI 1999
S. CARRAI, *Classicismo latino e volgare nelle rime del Minturno* in *Precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 167-191.

CARRAI 2004
S. CARRAI, *Petrarca e la tradizione delle rime per anniversario*, «Italianistica», 33 (2004), No. 2, pp. 47-53.

CARRAI 2006
S. CARRAI, *Tra canzoniere e "liber carminum": due modelli per la raccolta di rime in età rinascimentale*, in *"Liber", "fragmenta", "libellus" prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 251-260.

CARRAI – MARRANI 2009
Il canzoniere escorialense e il frammento Marciano dello Stilnovo, a cura di S. Carrai e G. Marrani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.

CARUSO – RUSSO 2018
La filologia in Italia nel Rinascimento, a cura di C. Caruso e E. Russo, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2018.

CASADIO 2009
P. CASADIO, *Spilimbergo (di) Irene* in *Dizionario Biografico dei Friulani, II. L'età veneta*, a cura di C. Scalon, C. Griggio e U. Rozzo, Udine, Forum, 2009, pp. 236- 237.

CASU 2000
A. CASU, *Sonetti «fratelli». Caro, Venier, Tasso*, «Italique», III (2000), pp. 47-87.

CASU 2004
A. CASU, *Romana difficultas. I «cento sonetti» e la tradizione epigrammatica* in CREMANTE 2004, pp. 123-153.

CASTOLDI 1993
M. CASTOLDI, *Un caso di interferenza tra madrigale e ballata. Da «Quando viveva in pene» di Niccolò Amanio al coro finale del «Re Torrismondo» di Torquato Tasso*, «Lettere italiane», 45 (1993), fasc. 2, pp. 252-266.

CATTIN 1980
G. CATTIN, *La musica nella vita e nelle opere di Giangiorgio Trissino*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 153-174.

CAVALLINI 2005
I. CAVALLINI, *Irene da Spilimbergo: storia di una biblioteca di famiglia e un caso dubbio di persistenza del repertorio frottolistico* in *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale.* Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 10-13 ottobre 2001), a cura di G. Cattin e P. Dalla Vecchia, Venezia, Fondazione Levi, 2005, pp. 611-622.

CAVAZZA 1983
S. CAVAZZA, *"Lutero fidelissimo inimico de messer Jesu Christo". La polemica contro Lutero nella letteratura religiosa in volgare della prima metà del Cinquecento*, in *Lutero in Italia. Studi storici nel V centenario della nascita*, a cura di L. Perrone, Casale Monferrato (Alessandria), Marietti, 1983, pp. 65-94.

CECCHI 1998
P. CECCHI, *Il rapporto tra testo letterario e intonazione musicale* in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*. Atti del Convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993), a cura di P. Besutti, T. M. Gialdroni, R. Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, pp. 549-604.

CELENTANO 1991
M. S. CELENTANO, *Il fiore reciso dall'aratro: ambiguità di una similitudine (Catull. 11, 22-24)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 37, No. 1 (1991), pp. 83-100.

CERBONI BAIARDI 1966
G. CERBONI BAIARDI, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia, 1966.

CESTARO 1997
Geronimo Seripando e la Chiesa del suo tempo nel V centenario della nascita. Atti del convegno di Salerno, 14-16 ottobre 1994, a cura di A. Cestaro, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1997.

CHEMELLO 1998
Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento, a cura di A. Chemello, Milano, Guerini Studio, 1998.

CHEMELLO 2003
A. CHEMELLO, *"Donne a poetar esperte": la "rimatrice dimessa" Maddalena Campiglia*, «Versants», vol. 46 (2003), pp. 65-101.

CHERCHI 1992
P. CHERCHI, *A dossier for the Study of Jealousy* in BEECHER – CIAVOLELLA 1992, pp. 123-134.

CHIECCHI 2005
G. CHIECCHI, *La parola del dolore: primi studi sulla letteratura consolatoria tra Medioevo e umanesimo*, Roma, Antenore, 2005.

CHINES 2000
L. CHINES, *Il velo del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Roma, Carrocci, 2000.

CHINES 2005
L. CHINES, *Lo "stupore" del Petrarca* in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, Bologna, Gedit, 2005, pp. 225-233.

CHINES- CALITTI – GIGLIUCCI 2006
Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa, 2 voll., a cura di L. Chines, F. Calitti, R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006.

CHIOMENTI VASSALLI 1987
D. CHIOMENTI VASSALLI, *Giovanna D'Aragona tra Baroni, Principi e sovrani del Rinascimento*, Milano, Mursia, 1987.

CIAN 1912
V. CIAN, *Introduzione* a *Gli scritti scelti di Annibal Caro*, Milano, Villardi, 1912, pp. I-CXXX.

CICOGNA 1824-1853
E. A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, 6 voll., Venezia, Giuseppe Picotti, 1824-1853.

CICOGNA 1847
E. A. CICOGNA, *Saggio di bibliografia veneziana*, Venezia, G. B. Merlo, 1847.

CLEMENTI 2000
E. B. CLEMENTI, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento. Alessandro Caravia*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 105-109.

COLIN SLIM 2002
H. COLIN SLIM*, Parabosco Girolamo* in *Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadic, vol. 19, Grove, 2002, pp. 61-62.

COLUSSI 2008
Alessandro Orologio (1551 – 1633) musico friulano e il suo tempo, a cura di F. Colussi, Udine, Pizzicato edizioni, 2008.

COLUSSI 2011
D. COLUSSI, *Figure della diligenza. Costanti e varianti del Tasso lirico nel canzoniere chigiano L VIII 302*, Roma-Padova, Antenore, 2011.

COLUSSI 2012
F. COLUSSI, *Mosto*, *Giovanni Battista* in *DBI*, vol. 77 (2012), pp. 347-349.

COLUSSI 2013
F. COLUSSI, *Orologio, Alessandro* in *DBI*, vol. 79 (2013), pp. 575-577.

COMBONI – ZANATO 2017
Atlante dei canzonieri in volgare nel Quattrocento, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, Galluzzo, 2017.

COMIATI 2014
G. COMIATI, *«Benché 'l sol decline / vince un sol raggio suo tutte le stelle». La parabola amorosa nelle* Rime *di Celio Magno*, «Italique», 17 (2014), pp. 103-140.

COMIATI 2015
G. COMIATI, *Horace in the Italian Renaissance (1498-1600)*, University of Warwick, School of Modern Languages and Cultures, Italian Studies, 2015.

COMIATI 2015bis
G. COMIATI, *Presenze oraziane nelle Rime di Celio Magno* in METLICA – TOMASI 2015, pp. 59-76.

COPELLO 2012
V. COPELLO, *«Con quel picciol mio sol, ch'ancor mi luce». Il petrarchismo spirituale di Vittoria Colonna*, in *Lettura e edizione di testi italiani (secc. XIII-XX). Dieci progetti di dottorato di ricerca all'Università di Ginevra*, a cura di M. Danzi, Genève, Pensa Multimedia, 2014, pp. 89-122.

COPPINI 1999
D. COPPINI, *«Nimium castus liber»: gli epigrammata di Michele Marullo e l'epigramma latino del Quattrocento*, in *Poesia umanistica latina in distici elegiaci.* Atti convegno Internazionale (Assisi, 15-17 maggio 1998), a cura di G. Catanzaro e F. Santucci, Assisi, Arti grafiche antica Porziuncola, 1999, pp. 67-96.

CORSARO 1998
A. CORSARO*, Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. (Intorno alla formazione del giovane Tasso)*, «Italica», 75, fasc. 1 (1998), pp. 41-61.

CORSARO – HENDRIX – PROCACCIOLI 2007
Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma, Atti del Seminario internazionale di studi Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), a cura di A. Corsaro, H. Hendrix e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2007.

CORSI 1969
Rimatori del Trecento, a cura di G. Corsi, Torino, UTET, 1969.

CORSI 1987
S. CORSI, *L'olmo e la vite (Gerusalemme liberata XX, 99)*, «Italian Issue», vol. 102, (Jan., 1987), n. 1, pp. 141-146.

CORTELAZZO 2007
M. CORTELAZZO, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Padova, La linea, 2007.

COZZI 1987
G. COZZI, *La società veneziana all'epoca di Andrea Gabrieli*, in DEGRADA 1987*,* pp. 1-17.

COZZI – PRODI 1994
Storia di Venezia. Dal Rinascimento al Barocco, a cura di G. Cozzi e P. Prodi, vol. VI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1994.

CREMANTE 2004
La lirica del Cinquecento. Seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti, a cura di R. Cremante, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

CREMONINI 2006
S. CREMONINI, *Una topica petrarchesca: i versi in morte di amici, colleghi, e mecenati* in CALITTI – GIGLIUCCI 2006, vol. II, pp. 329-347.

CRESPAN 1874
G. CRESPAN, *Del Petrarchismo e de' principali petrarchisti veneziani* in *Petrarca e Venezia*, Venezia, tipi G. Cecchini, 1874, pp. 189-250.

CRIMI – PIGNATTI 2014
Il proverbio nella letteratura italiana dal XV al XVII secolo. Atti delle giornate di studio (Università degli studi Roma Tre – Fondazione Marco Berisso, Roma 56 dicembre 2012), a cura di G. Crimi e F. Pignatti, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2014.

CRISPOLTI 1992
A. CRISPOLTI, *Dragoni, Giovanni Andrea* in *DBI*, vol. 41 (1992), pp. 675-677.

CROUZET-PAVAN 1996
E. CROUZET-PAVAN, *Immagini di un mito* in *Storia di Venezia*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1996, a cura di A. Tenenti e U. Tucci, vol. IV, pp. 579-601.

DAL CENGIO 2018
M. DAL CENGIO, *L'ombra inquieta nelle* Rime *di Celio Magno*, «Filologia e critica», XLIII (2018/1), pp. 34-56.

DAL CENGIO 2019
M. DAL CENGIO, *Per uno studio lessicale delle* Rime *di Girolamo Molin* in *Laureatus in Urbe I*, a cura di L. Marcozzi e P. Rigo, Roma, Aracne, 2019, pp. 243-258.

DAL CENGIO 2019bis
M. DAL CENGIO, *Il genere epicedico come affermazione di una* sodalitas. *Il contesto veneziano* in STROPPA – VOLTA 2019, pp. 169-204.

DAL CENGIO 2020
M. DAL CENGIO, *Ancora sulle sestine liriche* in *I versi e le regole. Esperienze metriche nel Rinascimento italiano*. Atti della Giornata di Studi (Pisa, 4 giugno 2018), a cura di M. Dal Cengio e N. Magnani, Ravenna, Longo Editore, 2020 [in corso di stampa]

DALL'OLIO 2000
G. DALL'OLIO, *Gelido Pietro*, in *DBI*, vol. 53 (2000), pp. 2-5.

DALL'OLIO 2000bis
G. DALL'OLIO, *Giannetti, Guido*, in *DBI*, vol. 54 (2000), pp. 453-455.

DANIELE 1987
A. DANIELE, *Teoria e prassi del madrigale libero con alcune note sui madrigali musicati da Andrea Gabrieli* in DEGRADA 1987, pp. 75-170.

DANZI 1983
M. DANZI, *Dall'epigramma al sonetto pastorale: Navagero e Bandello* in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 103-111.

DANZI 1992
M. DANZI, *Petrarca e la forma 'canzoniere' fra Quattro e Cinquecento* in ID., *Lezioni sul testo. Modelli di analisi letteraria per la scuola*, a cura di E. Manzotti, Brescia, La Scuola, 1992, pp. 73-115.

DANZI 2001
Poeti settentrionali, a cura di M. Danzi in *Poeti del Cinquecento*, a cura di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, Milano Napoli, Ricciardi Editore, 2001, pp. 367-460.

DANZI 2005
M. DANZI, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, 2005.

DANZI – LEPORATTI 2012
Il Poeta e il suo pubblico, a cura di M. Danzi e R. Leporatti, Genève, Droz, 2012.

DAMERINI 1965
G. DAMERINI, *Il sodalizio artistico di Lodovico Dolce con Antonio Molino detto il Burchiella*, «Il Dramma», 41 (1965), pp. 37-44.

DAVI 1989
M. R. DAVI, *Filosofia e retorica in Speroni* in *Sperone Speroni*, volume monografico di «Filologia veneta», II (1989), pp. 89-112.

DEBENEDETTI 1995
S. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*, edizione riveduta, con integrazioni inedite, a cura di C. Segre, Padova, Antenore, 1995.

DEBENEDETTI 2010
S. DEBENEDETTI, *Nuovi studi sulla giuntina di Rime antiche*, premessa di C. Segre e nota al testo di S. Albesano, Torino, Nino Aragno, 2010.

DE CAPRIO 1987
Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi a cura di V. De Caprio, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1987.

DE CARO 1975
G. DE CARO, *Capilupi Ippolito*, in *DBI*, vol. 18 (1975), pp. 536-542.

DE FREDE 1969
C. DE FREDE, *Tipografi, editori, librai italiani del Cinquecento coinvolti in processi d'eresia*, «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», XXIII (1969), fasc. 1, pp. 21-30.

DE GRAMATICA 1991
M. R. DE GRAMATICA, *De' Rossi Porzia*, in *DBI*, vol. 39 (1991), pp. 239-236.

DEGRADA 1987
Andrea Gabrieli e il suo tempo. Atti del convegno internazionale (Venezia 16-18 settembre 1985), a cura di F. Degrada, Firenze, Olschki, 1987.

DEL COL 1980
A. DEL COL, *Il controllo della stampa a Venezia e i processi di Antonio Brucioli (1548-1559)*, «Critica storica», 17 (1980), pp. 457-510.

DEL COL 2008
A. DEL COL, *Le vicende inquisitoriali di Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia*, «Metodi e ricerche» 2 (2008), pp. 81-100.

DEL COL – AMBROSINI 2018
La Riforma nella Repubblica di Venezia tra Cinquecento e Settecento, atti del convegno internazionale (Venezia, 9-11 novembre 2017), a cura di A. Del Col e F. Ambrosini, «Ateneo veneto», 17/1 (2018).

DE ROBERTIS 1954
D. DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense e la tradizione "veneziana" delle rime dello stil novo*, «Giornale storico della Letteratura italiana», 131 (1954), pp. 464-500.

DE ROBERTIS 1978
D. DE ROBERTIS, *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Quattrocento*, Milano, Feltrinelli, 1978.

DE ROBERTIS 1989
D. DE ROBERTIS, *Le violette in seno della fanciulla* in BESOMI – GIANELLA – MARTINI – PEDROJETTA 1989, pp. 75-99.

DE SANTIS 2001
I testi poetici. Edizione critica e fonti letterarie, a cura di M. De Santis in *Edizone nazionale delle opere di Andrea Gabrieli [1535]-1585*, Milano, Ricordi, 2001, vol. III.

DE SANTIS 2007
M. DE SANTIS, *Problemi di edizione di testi poetici intonati nel Cinquecento (con alcuni esempi marenziani)* in *Luca Marenzio e il madrigale romano. Atti del Convegno internazionale di studi* (Roma, 9-10 settembre 2005), a cura di F. Piperno, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia Fondazione, 2007, pp. 169-179.

DESWARTE-ROSA 1998
S. DESWARTE-ROSA, *L'expédition de Tunis (1535): Images, interprétations, répercussions culturelles* in *Chrétiens et musulmans à la Renaissance.* Actes du 37ème Colloque International du Cers (1994), a cura di B. Bennassar e R. Sauzet, Paris, Champion, 1998, pp. 75-132.

DE VIVO 2010
F. DE VIVO, *I luoghi della cultura a Venezia nel primo Cinquecento*, 2010.

DI FILIPPO BAREGGI 1988
C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere: lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.

DI IASIO 2016
V. DI IASIO, *La poesia «In materia di stato» di Girolamo Molin*, «Studi veneziani», LXXIII (2016), pp. 95-111.

DINI 2005
G. DINI, *Lauro, Pietro* in *DBI*, vol. 64 (2005), pp. 119-122.

DIONISOTTI 1963
C. DIONISOTTI, *Appunti sulle* Rime *del Sannazaro*, «Giornale storico della letteratura», CXL (1963), pp. 161-211.

DIONISOTTI 1974
C. DIONISOTTI, *Lepanto nella cultura italiana del tempo* in BENZONI 1974, pp. 127-151.

DIONISOTTI 1981
C. DIONISOTTI, *Appunti sul Bembo e su Vittoria Colonna* in *Miscellanea Augusto Campana*, vol. I, Padova, Antenore, 1981, pp. 273-274.

DIONISOTTI 1999
C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999 [1967[1]].

DOGLIO 1984
M. L. DOGLIO, *Letteratura ufficiale e oratoria celebrativa* in *Storia della cultura veneta*, 1984, 4/1, pp. 163-187.

DOGLIO – DEL CORNO 2003
Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, il Mulino, 2003.

DOGLIO – DEL CORNO 2005
Rime sacre dal Petrarca al Tasso, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, il Mulino, 2005.

DOGLIO – DEL CORNO 2007
Rime sacre tra Cinquecento e Seicento, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, il Mulino, 2007.

DONNELLY 2014
D. K. DONNELLY, *Cantar à la venessiana. Venetian-language polyphony in the Secondo Cinquecento*, Montreal, McGill University Libraries, 2014.

DONZELLI 2017
L. DOLCE, *Dediche e avvisi ai lettori*, a cura di D. Donzelli, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2017.

DURANTE 2016
R. DURANTE, *Metamorfosi di Circe nel Rinascimento*, Roma, Stamen, 2016.

EBBERSMEYER 2002
S. EBBERSMEYER, *Sinnlichkeit und Vernunft: Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance*, München, Fink, 2002.

ELLERO – RESIDORI – ROSSI – TORRE 2017
Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni, a cura di M. P. Ellero, M. Residori, M. Rossi e A. Torre, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2017.

ELWERT 1958
W. T. ELWERT, *Studi di letteratura veneziana*, Venezia-Roma, Istituto per la. Collaborazione culturale, 1958.

ERSPAMER 1983
F. ERSPAMER, *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento* in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1983, 4/1, pp.189-222.

ERSPAMER 1983bis
F. ERSPAMER, *Per un'edizione delle Rime di Celio Magno*, «Studi di filologia italiana», XLI (1983), pp. 45-73.

ERSPAMER 1987
F. ERSPAMER, *Il canzoniere rinascimentale come testo o come macrotesto: il sonetto proemiale*, «Schifanoia», 4 (1987), pp. 109-114.

ESPOSITO 2005
G. ESPOSITO, *Ferrante Sanseverino Principe di Salerno. Alcune considerazioni sul periodo francese (1551-1567)*, in *Studi in onore di P. Gabriele Cuomo*, a cura di M. Del Regno, Mercato S. Severino, 2005

EVERSON – REIDY – SAMPSON 2016
The Italian Academies 1525-1700: Networks of Culture, Innovation and Dissent, a cura di J.E. Everson, D.V. Reidy, L. Sampson, Cambridge, Legenda, 2016.

FADINI 2012-2013
M. FADINI, *L'inquietudine in versi. Le opere di Marcantonio Cinuzzi e la letteratura religiosa eterodossa*, tesi di dottorato, a.a. 2012-2013, Università degli Studi di Trento, relatore Andrea Comboni.

FADINI 2018
M. FADINI, *I primi due* Libri delle rime spirituali *(Venezia, al segno della Speranza, 1550) e l'opera di Antonio Agostino Torti*, «Rivista di letteratura religiosa italiana», I (2018), pp. 39-74.

FANARA 2000
R. FANARA, *Strutture macrostrutturali nei 'Sonetti et canzoni' di Jacobo Sannazaro,* Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000.

FANO 1909
A. FANO, *Sperone Speroni (1500-1588). Saggio sulla vita e sulle opere*, vol. I, *La vita*, Padova, Fratelli Drucker, 1909.

FANO 1970
F. FANO, *Bassano*, *Giovanni* in *DBI*, vol. 7 (1970), pp. 112-113.

FANTONI 2000
Carlo V e l'Italia, a cura di M. Fantoni, Bulzoni, Roma, 2000.

FAVA 2001
Corona della morte di Annibal Caro. Poesia e musica per un letterato marchigiano del Cinquecento (Venezia 1568), a cura di L. Fava, Bologna, Ut Orpheus, 2001.

FAVARO 2012
M. FAVARO, *«L'ospite preziosa». Presenze della lirica nei trattati d'amore del Cinquecento e del primo Seicento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012.

FAVARO 2016
M. FAVARO, *Duttilità di una metafora. Note sui 'templi' letterari profani del Cinquecento* in *Le carte e i discepoli. Studi in onore di Claudio Griggio*, a cura di F. Di Brazzà, I. Caliaro, R. Norbedo, R. Rabboni e M. Venier, Udine, Forum, 2016, pp. 201-209.

FAVRETTI 1992
E. FAVRETTI, *Figure e fatti del Cinquecento veneto*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992.

FEDALTO 1984
G. FEDALTO, *Stranieri a Venezia e a Padova. 1550-1700* in *Storia della cultura veneta*, 1984, vol. 4/2, pp. 251-279.

FEDI 1990
R. FEDI, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990.

FEDI 2012
R. FEDI, *Una repubblica letteraria. I lirici del Rinascimento* in *Il discorso della nazione nella letteratura italiana*. Atti del Convegno Internazionale di Metz (20-21 ottobre 2011) - Università degli Studi della Lorena Centro studi Écritures, a cura di R. Iounes-Vona e D. Comberiati, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012, pp. 21-34.

FELDMAN 1989
M. FELDMAN, *The Composer as Exegete: Interpretations of Petrarchan Syntax in the Venetian Madrigal*, «Studi Musicali», 18 (1989), pp. 203-238.

FELDMAN 1991
M. FELDMAN, *The Academy of Domenico Venier, music's literary muse in Mid-Cinquecento Venice*, «Renaissance Quartely», XLIV (1991), pp. 476-512.

FELDMAN 1993
M. FELDMAN, *Petrachizing the Patron in Cinquecento Venice*, «ReM», 16/5 (1993), pp. 2505-2520.

FELDMAN 1995
M. FELDMAN, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley, University of California Press, 1995.

FENLON 1987
I. FENLON, *«In Destructione Turcharum». The Victory of Lepanto in Sixtheenth-Century Music and Letters* in DEGRADA 1987, pp. 293-317.

FENLON 1991
I. FENLON, *Lepanto: le arti della celebrazione nella Venezia del Rinascimento* in BRANCA – OSSOLA 1991, pp. 373-406.

FENLON 1995
I. FENLON, *Music, print and culture in early sixteenth-century Italy*, Londra, The British library, 1995.

FENLON 2016
I. FENLON, *Zarlino and the Accademia Venetiana* in EVERSON – REIDY – SAMPSON 2016, pp. 77-90.

FENLON – HAAR 1988
I. FENLON- J. HAAR, *The Italian madrigal in the early sixtheenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

FERRARI 1988
G. FERRARI, *La corte degli dei. La ripresa del mito di Ercole nella Ferrara di Ercole I d'Este* (1471-1505), in *«Familia» del principe e «Famiglia» aristocratica*, a cura di C. Mozzarelli, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 695-710.

FERRONI 1991
Storia della letteratura italiana, a cura di G. Ferroni, Torino, Einaudi, 1991.

FERRONI 1999 [1978[1]]
Poesia italiana. Il Cinquecento, a cura di G. Ferroni, Milano, Garzanti, 1999.

FERRONI 2012
G. FERRONI, *"Dulces lusus". Lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento,* Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

FERRONI 2016
G. FERRONI, *Bernardo Tasso, Ficino, l'evangelismo. Riflessioni e materiali attorno alla «Canzone all'Anima» (1535-1560)*, in *Rinascimento meridionale: Napoli e il vicerè Pedro de Toledo (1532-1553).* Atti del convegno internazionale (Napoli, 22-25 ottobre 2014), a cura di S. G. Encarnaciòn, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, pp. 253-319.

FERRONI 2018
G. FERRONI, *L'amore, il riso, la sorte. Ricerche su Francesco Maria Molza*, Manziana (Rm), Vecchiarelli editore, 2018.

FERRONI – QUONDAM 1973
G. FERRONI-A. QUONDAM, *La 'locuzione artificiosa': Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973.

FIRPO 1982
M. FIRPO, *Citolini, Alessandro*, in *DBI*, vol. 26 (1982), pp. 39-46.

FIRPO 1993
M. FIRPO, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma – Bari, Laterza, 1993.

FIRPO 2001
M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e controriforma*, Roma – Bari, Laterza, 2001.

FIRPO 2005
M. FIRPO, *Le ambiguità della porpora e i «diavoli» del Sant'Ufficio: identità e storia nei ritratti di Giovanni Grimani*, «Rivista storica italiana», CXVII (2005), pp. 825-871.

FIRPO 2009
M. FIRPO, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma – Bari, Laterza, 2009.

FIRPO 2010
M. FIRPO, *Storie di immagini, immagini di storia. Studi di iconografia cinquecentesca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.

FIRPO 2012
M. FIRPO, *Giovanni Morone*, in *DBI*, vol. 77 (2012), pp. 66-74.

FIRPO – MARCATTO 1998-2000
M. FIRPO – D. MARCATTO, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567)*, 4 voll., Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 1998-2000.

FIRPO – MARCATTO 2013
M. FIRPO – D. MARCATTO, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone*, 3 voll., Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2013.

FIRPO – PAGANO 2004
M. FIRPO – S. PAGANO, *I processi inquisitoriali di Vittore Soranzo (1550-1558)*, 2 voll., Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, 2004.

FEKETE 2008
M. FEKETE, *Il* topos *del* Locus Amoenus *nella letteratura italiana del medioevo e del rinascimento*, Cluj-Napoca, Presa Universitara Clujeana, 2008.

FONTANINI – FLAMINIO 2016
B. FONTANINI – M. FLAMINIO, *Il beneficio di Cristo*, introduzione e note a cura di S. Caponetto, Torino, Claudiana, 2016.

FORESE 1984
Edipo tiranno, traduzione di Orsatto Giustiniani, a cura di F. Forese, Vicenza, Neri Pozza, 1984.

FORNI 2001
G. FORNI, *Forme brevi della poesia. Tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini Editore, 2001.

FORNI 2005
G. FORNI, *Vittoria Colonna, la «Canzone alla Vergine» e la poesia spirituale* in DOGLIO – DEL CORNO 2005, pp. 63-94.

FORNI 2006
G. FORNI, *Oltre il classico. Come leggere il «povero libretto» di Gaspara Stampa* in CALITTI – GIGLIUCCI 2006, vol. II, pp. 251-264.

FORNI 2011
G. FORNI, *Pluralità del petrarchismo*, Pisa, Pacini Editore, 2011.

FORNI 2018
G. FORNI, *Il nemico interno: politica, spiritualità e letteratura fra Cinque e Seicento*, Novara, Interlinea, 2018.

FORTINI 1998
L. FORTINI, *Trifon Gabriele* in *DBI*, vol. 51 (1998), pp. 44-47.

FORTINI 1998bis
L. FORTINI, *Frangipane, Federico* in *DBI*, vol. 50 (1998), pp. 234-235.

FORTINI – IZZI – RANIERI 2016
Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenza in prosa e in versi, a cura di L. Fortini, G. Izzi, C. Ranieri, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2016.

FRAGNITO 1997
G. FRAGNITO, *La Bibbia al rogo: la censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura: 1471-1605*, Bologna, il Mulino, 1997.

FRAGNITO 2005
G. FRAGNITO, *Proibito capire: la Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.

FRAGNITO 2019
G. FRAGNITO, *Rinascimento perduto. La letteratura italiana sotto gli occhi dei censori*, Bologna, il Mulino, 2019.

FRAJESE 2006
V. FRAJESE, *Nascita dell'Indice. La censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Controriforma*, Brescia, Morcelliana, 2006.

FRAPOLLI 2001
M. FRAPOLLI, *Un micro-canzoniere di Domenico Venier in antologia*, «Quaderni veneti», 33 (2001), pp. 29-68.

FRAPOLLI 2004
M. FRAPOLLI, *I cigni di Irene. Il ritratto poetico e una parabola retorica del petrarchismo veneziano*, «Versants» 47 (2004), pp. 63-104.

FRAPOLLI 2009
M. FRAPOLLI, «Quand'io sarò spento e sotterra». *I pianti lirici in morte del Bembo e il ruolo di Domenico Venier*, «Filologia e critica», 2 (2009), pp. 161-205.

FRASCA 1992
G. FRASCA, *La furia della sintassi*, Napoli, Bibliopolis, 1992.

FRASSON 1983
P. FRASSON, *Corner, Andrea* in *DBI*, vol. 29 (1983), pp. 153-157.

FRATANI – LARIVAILLE- FABRIZIO-COSTA 1988
Au pays d'Éros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque (2e série), a cura di D. Fratani, P. Larivaille, S. Fabrizio – Costa, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1988.

FREZZA 2001
G. FREZZA, *Sul concetto di "lirica" nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento*, «Lettere italiane», LIII (2001), pp. 278-294.

FRISON 2011
C. FRISON, *Gli Epigrammi di Jacopo Sannazaro nell'edizione aldina del 1535*, presentazione di A. Caracciolo Aricò, Padova, Il Poligrafo, 2011.

FUCILLA 1956
J. G. FUCILLA, *A rethorical patter in Renaissance and Baroque poetry*, «Studies in the Renaissance», 3 (1956), pp. 23-48.

GABRIELI 2001
A. GABRIELI, *I testi poetici. Edizione critica e fonti letterarie*, a cura di M. De Santis, Milano, Ricordi, 2001.

GAETA 1961
F. GAETA, *Alcune considerazioni sul mito di Venezia*, «Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance», 23 (1961), pp. 58-75.

GAETA 1984
F. GAETA, *Venezia da «stato misto» ad aristocrazia «esemplare»* in *Storia della cultura veneta*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, *Il Seicento*, Vicenza, Neri Pozza, 1984, 4/II, pp. 437-494.

GALAVOTTI 2016
J. GALAVOTTI, Interpretatio nominis *e giochi onomastici nei lirici veneziani del secondo Cinquecento* in Nomina sunt…? *L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*, a cura di M. P. Arpioni, A. Ceschin, G. Tomazzoli, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, pp. 131-145.

GALAVOTTI 2017
J. GALAVOTTI, *Il sonetto nei lirici veneziani del secondo Cinquecento* in O*tto studi sul sonetto: dai Siciliani al Manierismo*, a cura di L. Facini e A. Soldani, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2017, pp. 213-251.

GALAVOTTI 2018
J. GALAVOTTI, *Metrica, sintassi e retorica nei lirici veneziani del secondo Cinquecento*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Verona, XXX ciclo / 2017, tutori A. Soldani e G. Chiecchi. Tesi discussa in data 11.6.2018.

GALAVOTTI 2018bis
J. GALAVOTTI, *Esperimenti sulla sestina nel secondo Cinquecento*, «Stilistica e metrica italiana», 18 (2018), pp. 105-134.

GALAVOTTI 2019
J. GALAVOTTI, *Usi dell'ottava al circolo di Domenico Venier* in *Nuove prospettive sull'ottava rima*. Atti del convegno internazionale (22-23 settembre 2017, Genève), a cura di L. Facini e A. Soldani, Lecce, Pensa Multimedia, 2019, pp. 227-246.

GALLICO 1999
C. GALLICO, *'Liberata' o 'Conquistata'? Svolte del 'Combattimento' di Monteverdi* in *Torquato tasso e la cultura estense*, 3 voll., a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999, III, pp. 1225-1230.

GARAVAGLIA 2008
A. GARAVAGLIA, *Massaino, Tiburzio* in *DBI*, vol. 71 (2008), pp. 691-694.

GARBELOTTO 1961
A. GARBELOTTO, *Annibale, Padovano*, in *DBI*, vol. 3 (1961), pp. 352-354.

GARDI 1991
A. GARDI, *Di Capua, Pietro Antonio* in *DBI*, vol. 39 (1991), pp. 720-725.

GARIN 1990 [1952[1]]
E. GARIN, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Roma – Bari, Laterza, 1990.

GARIN 2009
E. GARIN, *Interpretazioni del Rinascimento,* Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009.

GARNIER 2008
E. GARNIER, *L'Alliance Impie: François Ier et le Soliman le Magnifique contre Charles V*, Paris, Editions du Felin, 2008.

GENETTE 1989
G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

GENOVESE 2017
L. GENOVESE, *Le vie del Furioso*, Napoli, Guida, 2017.

GERI 2017
L. GERI, *La preghiera alla Vergine e il finale del libro nei commenti cinquecenteschi al* Canzoniere in GERI-GRIMALDI 2017, pp. 127-145.

GERI-GRIMALDI 2017
La lirica in Italia dalle origini al Rinascimento, a cura di L. Geri e M. Grimaldi, Roma, Bulzoni, 2017.

GHIRLANDA 2009
D. GHIRLANDA, *L'idea di un canzoniere: le* Rime cristiane *di Luca Contile*, in *Luca Contile. Da Cetona all'Europa.* (Atti del seminario di studi Cetona, 20-21 ottobre 2007)*,* a cura di R. Gigliucci, Roma, Vecchiarelli Editore, 2009, pp. 11-39.

GIANNARELLI 2000
E. GIANNARELLI, *I giovani, la morte e le rose. Appunti di poesia latina*, «Interpres», XIX (2000), pp. 188-204.

GIANNINI 2002
M. C. GIANNINI, *Gosellini, Giuliano* in *DBI*, vol. 58 (2002), pp. 110-114.

GIBELLINI 2008
C. GIBELLINI, *L'immagine di Lepanto: la celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia, Marsilio, 2008.

GIBELLINI 2009
C. GIBELLINI, *Turchi e cristiani nella poesia su Lepanto* in *Italiani e stranieri nella tradizione letteraria*. Atti del Convegno di Montepulciano (8-10 ottobre 2007), Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 399-420.

GIGLIUCCI 2004
R. GIGLIUCCI, *Contrapposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004.

GIGLIUCCI 2005
R. GIGLIUCCI, *Appunti sul petrarchismo plurale*, «Italianistica», XXXIV, 2, (2005) pp. 71-76.

GIGLIUCCI 2007
R. GIGLIUCCI, *Antipetrarchismo interno o petrarchismo plurale?* in CORSARO – HENDRIX – PROCACCIOLI 2007, pp. 91-102.

GIBELLINI 2013
La Bibbia nella letteratura italiana, vol. V: *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di P. Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2013.

GINZBURG 1986
C. GINZUBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica del Cinquecento* in ID., *Miti, Emblemi e spie,* Torino, Einaudi, 1986, pp. 133-157.

GIRARDI 1995
M. T. GIRARDI, *Il sapere e le lettere in Bernardino Tomitano*, Milano, Vita e pensiero, 1995.

GLENISSON – ROCHON – FABRIZIO-COSTA 1986
Au pays d'Éros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque (1ère série), a cura di F. Glenisson, A. Rochon, S. Fabrizio-Costa, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1986.

GLIXON 1981
J. GLIXON, *Music at the Venetian Scuole Grandi, 1440-1540*, in *Music in Medieval and Early Modern Europe*, a cura di I. Fenlon, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 193-208.

GORNI 1984
G. GORNI, *Le forme primarie del testo poetico* in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo*, t. I *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518.

GORNI 1986-1987
G. GORNI, *Petrarca Virgini. Lettura della canzone CCCLXVI «Vergine Bella»*, «Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti», vol. XCIX, 3 (1986-1987), pp. 201-218.

GORNI 1989
G. GORNI, *Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine* in SANTAGATA – QUONDAM 1989, pp. 35-41.

GORNI – DANZI – LONGHI 2001
Poeti del Cinquecento, a cura di G. Gorni, M. Danzi e S. Longhi, Milano Napoli, Ricciardi Editore, 2001.

GORNI – MALINVERNI 2008
Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento, censimento di G. Gorni, edizione a cura di M. Malinverni, FIRENZE, CESATI, 2008.

GRAZIOSI 1996
E. GRAZIOSI, *Scrivere in convento: devozione, encomio, persuasione nelle rime delle monache fra Cinque e Seicento*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1996.

GRAZIOSI 2005
E. GRAZIOSI, *Arcipelago sommerso. Le rime delle monache tra obbedienza e trasgressione* in POMATA – ZARRI 2005, pp. 145-173.

GREGGIO 1894
E. GREGGIO, *Girolamo da Molino*, «Ateneo Veneto», ser. 18, (1894), vol. I, pp. 188-202 e vol. II, pp. 255-323.

GRIFFITHS 2018
J. GRIFFITHS, *Heteroclito Giancarli and his* Compositioni musicali *of 1602* in *French Renaissance Music and Beyond Studies in Memory of Frank Dobbins*, a cura di M. A. Colin, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 293-315.

GRENDLER 1977
P. F. GRENDLER, *The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540-1605*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

GRENDLER 1983
P. F. GRENDLER, *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia*, Roma, Il Veltro, 1983.

GUARNA 2018
V. GUARNA, *L'Accademia veneziana della fama (1557-1561): storia, cultura e editoria. con l'edizione della Somma delle opere (1558) e altri documenti inediti*, Manziana, Vecchiarelli, 2018.

GUERCIO 2000
V. GUERCIO, *Ancora sui baci di carta: Marino, Guarini, Fenaruolo*, «Studi italiani», 12 (2000), pp. 5-47.

GUIDOLIN 2010
G. GUIDOLIN, *La canzone nel primo Cinquecento. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010.

GULLINO 1983
G. GULLINO, *Corner Alvise* in *DBI*, vol. 29 (1983), pp. 142-146.

GULLINO 1986
G. GULLINO, *Da Ponte, Nicolò*, in *DBI*, vol. 32 (1986), pp. 723-730.

GULLINO 1991
G. GULLINO, *Donà, Giovanni*, in *DBI*, vol. 40 (1991), pp. 732-734.

GULLINO 1993
G. GULLINO, *Corner*, *Alvise*, in *DBI*, vol. 29 (1993), pp. 142-146.

GUNDERSHEIMER 1993
W. GUNDERSHEIMER, *"The green-eyed Monster": Renaissance Conceptions of Jealousy*, «Proceedings of the American Philosophical Society», CXXXVII, 1993, fasc. 3, pp. 321-331.

HAAR 1986
J. HAAR, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, University of California Press, 1986.

HAIRSTON 2016
J. L. Hairston, «Di diversi a lei»: *L'antologia corale di Tullia d'Aragona* in FORTINI – IZZI – RANIERI, 2016, pp. 173-184.

HARRÀN 1973
D. HARRÀN, *The Theorist Giovanni Del Lago: A New View of the Man and his writings*, «Musica disciplina», XXVII (1973), pp. 107-151.

HUI 2017
A. HUI, *The Poetic of Ruins in Renaissance Literature*, Fordham University Press, 2017.

IACOVELLA 2017
M. IACOVELLA, *Rullo, Domenico*, in *DBI*, vol. 89 (2017), pp. 249-252.

IANNACE 2000
Maria Vergine nella letteratura italiana, a cura di F. M. Iannace, New York, Forum Italicum, 2000.

INNAMORATI 1962
G. INNAMORATI, *Aretino, Pietro*, in *DBI*, vol. 4 (1962), pp. 89-104.

INFELISE 1998
M. INFELISE, *I libri proibiti: da Gutenberg all'Encyclopédie*, Roma – Bari, Laterza, 1998.

ITALIA – CARRAI 2010
Leopardi e il '500, a cura di P. Italia e prefazione di S. Carrai, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010.

IURILLI 2004
A. IURILLI, *Orazio nella letteratura italiana: commentator, traduttori, editori italiani di Quinto Orazio Flacco dal XV al XVIII secolo*, Manziana, Vecchiarelli, 2004.

JACOBSON SCHUTTE 1975
A. JACOBSON SCHUTTE, *The* Lettere Volgari *and the Crisis of Evangelism in Italy*, «Renaissance Quarterly», 28 (1975), pp. 639-688.

JACOBSON SCHUTTE 1983
A. JACOBSON SCHUTTLE, *Printed Italian Vernacular Religious Books 1465-1550: a finding list*, Genève, Droz, 1983.

JACOBSON SCHUTTE 1988
A. JACOBSON SCHUTTE, *Pier Paolo Vergerio e la Riforma a Venezia, 1498-1549*, Roma, Il veltro, 1988.

JACOMUZZI 1974
Opere di Annibal Caro, a cura di S. Jacomuzzi, Torino, UTET, 1974.

JEDIN 2016
H. JEDIN, *Girolamo Seripando. La sua vita e il suo pensiero nel fermento spirituale del XVI secolo*, 2 voll., Brescia, Morcelliana, 2016.

JOSSA 2006
S. JOSSA, *«Maniere di poesia». La formazione dei generi letterari nel XVI secolo (tra classicismo e manierismo)* in CALITTI – GIGLIUCCI 2006, vol. II, pp. 37-46.

JURI 2017
A. JURI, *Appunti intorno al classicismo rinascimentale: Sannazaro e i latini nelle* Rime *di Pietro Bembo*, «Versants», 64 (2017), fasc. 2, pp. 19-27.

KRISTELLER 1965
P. O. KRISTELLER, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento* [traduzione di F. Onofri], Firenze, La Nuova Italia, 1965.

LAINI 1990
M. LAINI, *Le cortigiane e la musica* in *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*. Catalogo della mostra (Venezia, Casinò Municipale, Ca' Vendramin Calergi, 2 febbraio – 16 aprile 1990), Milano 1990, pp. 95-97.

LANCIOTTI 1987
Venezia e l'Oriente, a cura di L. Lanciotti, Firenze, Olschki, 1987.

LASTRAIOLI 2011
C. LASTRAIOLI, *Quelques réflexions sur l'érotisme à la Renaissance*, «Seizième Siècle», n. 7 (2011), pp. 7-14.

LATTIMORE 1935
R. LATTIMORE, *Themes in Greek and Latin epitaphs*, Urbana, University of Illinois Press, 1935.

LAZZARINI 1960
L. LAZZARINI, *Sulla cultura e la civiltà veneziana nel primo Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1960.

LEFÈVRE 2006
M. LEFÈVRE, U*na poesia per l'impero. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Manziana, Vecchiarelli, 2006.

LEONARDI 2018
L. LEONARDI, *Guittone nella Giuntina del 1527* in CARUSO – RUSSO 2018, pp. 61-80.

LEPORI 1980

F. LEPORI, *La scuola di Rialto dalla fondazione alla metà del Cinquecento* in *Storia della cultura veneta*, 3/II, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 539-605.

LEROUX 2011

V. LEROUX, *L'érotisme de la belle endormie*, «Seizième siècle», 7 (2011), pp. 15-35.

LEWIS 2005

M. LEWIS, *Antonio Gardano, Venetian Music Printer 1538-1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study*, Routledge, 2005.

LIBRANDI 2012

R. LIBRANDI, *La letteratura religiosa*, Bologna, il Mulino, 2012.

LIRUTI 1830

Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli raccolte da Gian-Giuseppe Liruti, Venezia, Alvisopoli, 1830, vol. IV.

LOGAN 1972

O. LOGAN, *Culture and Society in Venice 1470-1790. The Renaissance and its Heritage*, London, 1972.

LOWINSKYM 1982

E. LOWINSKYM, *Humanism in the Music of the Renaissance*, «Medieval and Renaissance Studies», IX (1982), pp. 87-220.

LUSSO 2012

A. LUSSO, *La battaglia di Ceresole: 14 aprile 1544*, Boves, Araba Fenice, 2012.

LUZZI 2003

C. LUZZI, *Poesia e musica nei madrigali a cinque voci di Filippo da Monte (1580-1595)*, Firenze, Olschki, 2003.

MAGALHÃES 2012

A. MAGALHÃES, *All'ombra dell'eresia: Bernardo Tasso e le donne della Bibbia in Francia e in Italia*, in *Le donne della Bibbia, la Bibbia delle donne. Teatro, letteratura e vita*. Atti del XV Convegno internazionale di studio (Verona, 16-19 ottobre 2009), a cura di R. Gorris Camos, Fasano, Schena, 2012, pp. 159-218.

MAGRO – SOLDANI 2017

F. MAGRO – A. SOLDANI, *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Bologna, Carocci, 2017.

MALINVERNI 2000

M. MALINVERNI, *Per una notte luminosa: fortuna di un* topos in BERRA 2000, pp. 499-513.

MAMMANA 2007

S. MAMMANA, *Lepanto: rime per la vittoria sui Turchi*, Roma, Bulzoni, 2007.

MANTESE – NARDELLO 1974

G. MANTESE – M. NARDELLO, *Due processi per eresia: la vicenda religiosa di Luigi Groto, il cieco di Adria e della nobile vicentina Angelica Pigafetta Piovene*, Vicenza, Officine grafiche, 1974.

MANTIONI 2017

S. MANTIONI, *Monacazioni forzate e spazi di auto-affermazione femminile. Norma e prassi nel Serenissimo Dominio di età moderna*, Roma, Gangemi editore, 2017.

MARCATTO 2003

D. MARCATTO, *"Questo passo dell'Heresia". Pietrantonio di Capua tra Valdesiani, 'Spirituali' e Inquisizione*, Napoli, Bibliopolis, 2003.

MARCHETTI 1974

V. MARCHETTI, *Campeggi, Camillo* in *DBI*, vol. 17 (1974), pp. 439-440.

MARGOLIN 1980
J. C. MARGOLIN, *Érasme et la guerre contre les Turcs*, Firenze, Olschki, 1980.

MARINI 2017
P. MARINI, *Ancora sui sonetti spirituali di Lodovico Dolce* in ELLERO – RESIDORI – ROSSI – TORRE 2017, pp. 225-242.

MARSCH – POZZI 1986
Thematologie des Kleinen. Petits thèmes littéraires, a cura di E. Marsch e G. Pozzi, Fribourg, Editions Universitaires Fribourg Suisse, 1986.

MARSHALL 2009
M. L. MARSHALL, *Grateful Friends, True Friends: Gifts of Music and Poetry Associated with Girolamo Fenaruolo* in *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie Blackburn*, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 708-718.

MARTELLO 1851
Laudi Mariane: ovvero Rime in onore della vergine santissima de' più insigni poeti, 2 voll., a cura di F. Martello, Napoli, Cataneo, 1851.

MARTIN 1988
T. MARTIN, *The Portraits Busts of Alessandro Vittoria*, Columbia University, 1988.

MARTIN 1998
T. MARTIN, *Alessandro Vittoria and the portrait bust in Renaissance Venice*, Oxford, Clarendon press, 1998.

MARX 1978
B. MARX, *Venezia-altera Roma? Ipotesi sull'umanesimo veneziano*, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 1978.

MARZO 1999
A. MARZO, *Note sulla poesia erotica del Cinquecento*, Lecce, Adriatica Editrice Salentina, 1999.

MATT 2005
L. MATT, *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento. Ricerche linguistiche e retoriche (con particolare riguardo alle lettere di Giambattista Marino)*, Roma, Bonacci editore, 2005.

MATTHEWS-GRIECO – BREVAGLIERI 2001
Monaca, Moglie, Serva, Cortigiana, a cura di S. F. Matthews-Grieco e S. Brevaglieri, Lucca, Morgana Edizioni, 2001.

MAZZINGHI 1984
O. MAZZINGHI, *Parti «improvvise» e parti musicali nel teatro di Andrea Calmo*, «Quaderni di teatro», VI (1984), fasc. 24, pp. 25-33.

MAZZONI 2010
S. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua "perpetua memoria",* Firenze, Le Lettere, 2010.

MAZZONI 2013
S. MAZZONI, *'Edipo tiranno' all'Olimpico di Vicenza (1585)*, «DIONYSUS EX MACHINA», 4 (2013), pp. 280-301.

MCCLURE 1991
MCCLURE, *Sorrow and Consolation in Italian Humanism*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

MCKINNEY 2010
T. R. MCKINNEY, *Adrian Willaert and the theory of interval affect: the "Musica nova" madrigals and the novel theories of Zarlino and Vicentino*, Farnham, Ashgate, 2010.

METLICA – TOMASI 2015
Canzonieri in transito: lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento, a cura di A. Metlica e F. Tomasi, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

MILBURN 2002
E. MILBURN, *"D'Invidia e d'amor figlia sì ria": Jealousy and the Italian Renaissance Lyric*, «The modern Language Review, vol. 97, (Jul. 2002), No. 3, pp. 577-591.

MILBURN 2003
E. MILBURN, *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples*, Leeds, Modern Humanities Research Association, 2003.

MILBURN 2014
E. MILBURN, *Il sogno erotico nella lirica del Cinquecento*, «Italique», XVII (2014), pp. 43-71.

MINOIS 1988
G. MINOIS, *Storia della vecchiaia dall'antichità al rinascimento*, Roma – Bari, Laterza, 1988.

MINUZZI 2017
L'invenzione dell'autore. Privilegi di stampa nella Venezia del Rinascimento, a cura di S. Minuzzi, Venezia, Marsilio, 2017.

MOLÀ-MULLER-ZANIER 2000
La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Dal baco al drappo, a cura di L. Molà, R. C. Muller, C. Zanier, Venezia, Marsilio, 2000.

MONTAGNANI 2008
Il nuovo canzoniere. Esperimenti lirici secenteschi, a cura di C. Montagnani, Roma, Bulzoni, 2008.

MOOS 1972
P. MOOS, *Consolatio. Studien zur Mittellateinischen Trostliteratur über den Tod und zum Problem der Christlichen Trauer*, 4 voll., München, Fink, 1972.

MORACE 2014
R. MORACE, *Del «rinovellare» la lingua volgare: i «Salmi» di Bernardo Tasso,* in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-12.

MORACE 2014bis
R. MORACE, *Bernardo Tasso e il gruppo valdesiano. Per una lettura "spirituale" dei «Salmi»*, «Quaderni della sezione di italiano dell'Università di Losanna», 9 (2014), pp. 51-85.

MORELL 1987
M. MORELL, *La biografia di Andrea Gabrieli: nuove acquisizioni e problemi aperti* in DEGRADA 1987, pp. 19-41.

MOROLIN 1841
P. G. MOROLIN, *Venezia ovvero quadro storico della sua origine, dei suoi progressi e di tutte le sue costumanze*, Venezia, presso Giuseppe Gattei, 1841, vol. V.

MORSOLIN 1894
B. MORSOLIN, *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze, Le Monnier, 1894.

MOTOLESE 2018
M. MOTOLESE, *Lingua d'autore nel Cinquecento. Storicizzazione, codificazione, idealizzazione* in CARUSO- RUSSO 2018, pp. 167-176.

MURARO 1981
M. T. MURARO, *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le Compagnie della Calza e le Momarie* in *Storia della cultura veneta*, Vicenza Neri Pozza, 1981, 3/III, pp. 315-341.

MUSCETTA – FERRANTE 1964
Poesia del Seicento, a cura di C. Muscetta e P. P. Ferrante, Torino, Einaudi, 1964.

NARDI 1964
B. NARDI, *La scuola di Rialto e l'umanesimo veneziano* in BRANCA 1964, pp. 93-139.

NATOLI 2017

C. NATOLI, *Classicisme politique. Le pétrarquisme dans la poésie engagée italienne au XVI siècle (1525-1565)*. Tesi di dottorato, supervisori P. De Capitani e M. Di Gesù, Università di Palermo – Université de Grenoble, 2017.

NEGRIN 1990-1991

P. NEGRIN, *Licenza e privilegi di stampa a Venezia (1527-1550)*, tesi di laurea, relatore G. Montecchi, Università degli studi di Venezia, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 1990-1991.

NICCOLI 1996

O. NICCOLI, *La donna e il dragone nella basilica di San Marco: iconografie apocalittiche del tardo Cinquecento* in *Storia e figure dell'Apocalisse fra '500 e '600*. Atti del IV Congresso internazionale di studi gioachimiti (San Giovanni in Fiore, 14-17 settembre 1994), a cura di R. Rusconi, Roma, Viella, 1996, pp. 37-51.

NICOLAI 2009

E. NICOLAI, *Dalla Grecia a Venezia, l'ultimo* nostos in *Cartoline veneziane*, ciclo di Seminari di Letteratura italiana (Università Ca' Foscari di Venezia 16 gennaio – 18 giugno 2008), a cura di A. Cinquegrani, F. Crisanti, L. Lombardo, A. Rinaldin, Palermo, Officina di Studi Medievali, 2009, pp. 113-125.

NIELSEN 1960

R. NIELSEN, *Agostini, Lodovico* in *DBI*, vol. 1 (1960), pp. 466-468.

NOYER-WEIDNER 1974

A. NOYER-WEIDNER, *Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbietungsanspruch in Bembos Einleitungsgedicht*, «Romanische Forschungen», 86 (1974), n. 3-4, pp. 314-358.

NOSEDA 1986

M. NOSEDA, *Il bacio di carta. La parabola di un* topos *tra rinascimento e barocco* in MARSCH – POZZI 1986, pp. 94-130.

NUOVO 1998

A. NUOVO, *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano, Franco Angeli, 1998.

NUOVO – COPPENS 2005

A. NUOVO – C. COPPENS, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005.

NUTTER 1989

D. NUTTER, *Ippolito Tromboncino, cantore al liuto*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», vol. 3 (1989), pp. 127-134.

OLIVIERI 1975

A. OLIVIERI, *Cappello, Vincenzo* in *DBI*, vol. 18 (1975), pp. 830-832.

OLIVIERI 1992

O. OLIVIERI, *Riforma ed eresia a Vicenza nel Cinquecento*, Roma, Herder, 1992.

ONGARO 1989

G. M. ONGARO, *The chapel of St. Mark's at the time of Adrian Willaert (1527-1562): a documentary study*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1989.

O' REGAN 2018

N. O' REGAN, *Soriano, Francesco* in *DBI*, vol. 93 (2018), pp. 380-383.

OSSOLA 1976

C. OSSOLA, *Il «queto travaglio» di Gabriele Fiamma* in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. III, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 239-286.

PADOAN 1976

Petrarca, Venezia e il Veneto, a cura di G. Padoan, Firenze, Olschki, 1976.

PADOAN 1978
Momenti del Rinascimento veneto, a cura di G. Padoan, Padova, Antenore, 1978.

PADOAN 1994
La Venexiana, a cura di G. Padoan, Venezia, Marsilio, 1994.

PADOAN 2001-2002
M. PADOAN, *Dalla 'potentia auditiva' all'universal genio de' spettatori'. La ricezione della musica nel pensiero teorico tra Rinascimento e Barocco*, «Rivista italiana di musicologia», XXXVI [2001], 2, pp. 227-280 e XXXVII [2002], 1, pp. 29-78.

PAGAN 1974
P. PAGAN, *Sulla Accademia «Venetiana» o della «Fama»*, «Atti dell'Istituto veneto di Scienze, lettere ed arti», CXXXII (1974), pp. 359-392.

PAGANO 1986
S. PAGANO, *Una sosta di san Carlo a Brescia*, in *San Carlo e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale nel IV centenario della morte (Milano, 21-26 maggio 1984), Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1986, pp. 1043-1067.

PAGANO 1991
S. PAGANO, *Il processo di Endimio Calandra e l'inquisizione a Mantova nel 1567-1568*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1991.

PAGANO 2010
S. PAGANO, *Calandra, Endimio in Dizionario Storico dell'Inquisizione*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, vol. I.

PAGNOTTA 1995
Repertorio metrico della ballata italiana: secoli XIII e XIV, a cura di L. Pagnotta, Roma, Ricciardi, 1995.

PALLUCHINI 1974
A. PALLUCHINI, *Echi della battaglia di Lepanto nella pittura veneziana del '500* in BENZONI 1974, pp. 279-287.

PALUMBO FOSSATI 1984
I. PALUMBO FOSSATI, *L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento*, «Studi Veneziani», VIII (1984), pp. 109-154.

PALUMBO FOSSATI 1986
I. PALUMBO FOSSATI, *La casa veneziana di Gioseffo Zarlino*, «Nuova rivista musicale italiana», 20 (1986), fasc. 4/1, pp. 633-649.

PANCIERA 2010
V. PANCIERA*, L'Arsenale di Venezia e la fabbricazione della polvere da sparo* in *Gli arsenali oltremarini della Serenissima. Approvvigionamento e strutture cantieristiche per la flotta veneziana (secoli XVI-XVIII)*, a cura di M. Ferrari Bravo e S. Tosato, Milano, Biblion, 2010, pp. 63-74.

PAOLI 2009
M. PAOLI, *La dedica. Storia di una strategia editoriale (Italia, secoli XVI-XIX)*, prefazione di L. Bolzoni, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2009.

PAOLIN 2007
G. PAOLIN, *Giovanni Della Casa e il Concilio di Trento* in *Giovanni Della Casa: ecclesiastico e scrittore*. Atti del Convegno (Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003), a cura di S. Carrai, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 71-86.

PASTORE 2007
S. PASTORE, *Una Spagna anti-papale? Gli anni italiani di Diego Hurtado de Mendoza*, «Roma moderna e contemporanea», XV (2007), pp. 63-94.

PATRIZI 1982
G. PATRIZI, *Colonna, Vittoria* in *DBI*, vol. 27 (1982), pp. 448-457.

PELLEGRINI 1808

D. M. PELLEGRINI, *Breve dissertazione previa al Sommario dell'Accademia Veneta della Fama*, «Giornale della italiana letteratura», XXII-XXIII [1808], pp. 3-32, 113-128, 193-212, 49-68.

PERTILE 1989

L. PERTILE, *Apollonio Merenda, segretario del Bembo, e ventidue lettere di Trifone Gabriele*, «Studi e problemi di critica testuale», XXXIV (1989), pp. 9-48.

PERTILE 1992

L. PERTILE, V*ettore Soranzo e le "Annotazioni nel Dante" di Trifon Gabriele*, «Quaderni veneti», 16 (1992), pp. 37-58.

PERTILE 1993

Annotazioni nel Dante fatte con M. Trifone in Bassano, a cura di L. Pertile, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1993.

PERTUSI 1966

Venezia e l'Oriente fra tardo medioevo e rinascimento, a cura di A. Pertusi, Firenze, Sansoni, 1966.

PESTARINO 2018

R. PESTARINO, *Tra amori e armi: sulla lirica di Luigi Tansillo*, Napoli, Paolo Loffredo editore, 2018.

PETTINELLI – MORACE – PETTERUTI PELLEGRINO – VIGNUZZI 2015

La Bibbia in poesia, a cura di R. A. Pettinelli, R. Morace, P. Petteruti Pellegrino e U. Vignuzzi, «Studi (e testi) italiani», 35 (2015).

PIATTI 2010

A. A. PIATTI, *Su nel sereno de' lucenti giri: le Rime sacre di Torquato Tasso*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

PICCINI 2004

D. PICCINI, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2004.

PICH 2010

F. PICH, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2010.

PIETROBON 2014

E. PIETROBON, *Per una rilettura delle* Rime di Messer Luca Contile, «Italique», XVII (2014), pp. 207-227.

PIGNATTI 2011

F. PIGNATTI, *Molza, Francesco Maria* in *DBI*, vol. 75 (2011), pp. 451-456.

PILOT 1909

A. PILOT, *Del protestantesimo a Venezia e delle poesie religiose di Celio Magno (1536-1602),* «L'Ateneo Veneto», XXXII (1909), fasc. 1, pp. 199-233.

PILOT 1909bis

A. PILOT*, Le canzoni di Celio Magno in relazione colla lirica veneta del tempo*, «L'Ateneo Veneto», a. XXXII (1909) fasc. 2, pp. 117-55 e 267-308.

PIOVAN 1997

F. PIOVAN, *Fondulo*, *Girolamo* in *DBI*, vol. 48 (1997), pp. 590-593.

PIPERNO 2001

F. PIPERNO, *L'immagine del duca: musica e spettacolo alla corte di Guidubaldo II duca d'Urbino*, Firenze, Olschki, 2001.

PIRROTTA 1987

N. PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti: teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987.

PIRROTTA 1995

Chori in musica composti sopra li chori della tragedia di Edippo tiranno: recitati in Vicenza l'anno 1585 con solennissimo apparato, a cura di N. Pirrotta in *Edizione nazionale delle opere di Andrea Gabrieli ([1533]-1585)* (vol. 12), Milano, Ricordi, 1995.

PISTILLI 1997
G. PISTILLI, *Fiamma, Gabriele* in *DBI*, vol. 47 (1997), pp. 330-331.

PLEBANI 2016
T. PLEBANI, *Querini, Elisabetta* in *DBI*, vol. 86 (2016), pp. 20-22.

POMA 1979
L. POMA, *La Parte terza delle rime tassiane*, «Studi tassiani», XXVII (1979), pp. 5-45.

POMATA – ZARRI 2005
I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco. Atti del convegno storico internazionale (Bologna, 8-10 dicembre 2000), a cura di G. Pomata e G. Zarri, Roma, Storia e letteratura, 2005.

PONI 2009
C. PONI, *La seta in Italia: una grande industria prima della rivoluzione industriale*, Bologna, il Mulino, 2009.

PONTREMOLI – LA ROCCA 1993
La danza a Venezia nel Rinascimento, a cura di A. Pontremoli e P. La Rocca, introduzione di S. Dalla Palma, Vicenza, Neri Pozza, 1993.

PONZÙ DONATO 2016
P. PONZÙ DONATO, Imitatio *ariostesca ed echi tassiani nell'*Affricano *di Pompeo Bilintano* (1535), «Filologia e critica», XLI (2016), fasc. 2, pp. 145-175.

POPPI 1988
A. POPPI, *Il prevalere della 'vita activa' nella paideia del Cinquecento* in *Rapporti tra le Università di Padova e Bologna*, Trieste, Lint, 1988, pp. 97-125.

POZZI 1974
G. POZZI, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974.

POZZI 1978
Trattatisti del Cinquecento, a cura di M. Pozzi, Milano – Napoli, Ricciardi editore, 1978.

POZZI 1984
G. POZZI, *Poesia per gioco*, Bologna, il Mulino, 1985.

PRANDI 1993
S. PRANDI, *Marino, Tasso e la gelosia*, «Filologia e critica», XVIII, 1 (1993), pp. 114-121.

PRANDI 1994
S. PRANDI, *«Ne le tenebre ancor vivrò beato». Variazioni tassiane sul tema della gelosia* in BATTISTINI 1994, pp. 67-83.

PRANDI 1999
S. PRANDI, *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 1999.

PRETO 1985
P. PRETO, *Il mito del Turco nella letteratura veneziana* in *Venezia e i Turchi*, Milano, Electa, 1985, pp. 134-143.

PRODI 1994
P. PRODI, *Chiesa e società* in COZZI – PRODI 1994, pp. 305-340.

PROSPERI 1969
A. PROSPERI, *Tra evangelismo e controriforma. G. M. Giberti (1495-1593)*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1969.

PROSPERI 2009
A. PROSPERI, *Tribunali della coscienza: inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 2009.

PROSPERI 2010
A. PROSPERI, *Campeggi, Camillo* in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, vol. I, a cura di A. Prosperi, V. Lavenia, J. Tedeschi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2010, pp. 252-253.

PULIAFITO 2004
A. L. PULIAFITO, *Gli "splendori dell'Aurora". Fasti editoriali dell'Accademia della fama nei testi di dedica (1558-1559)* in SECCHI TARUGI 2004, pp. 489-504.

PULIAFITO 2009
A. L. PULIAFITO, *I torchi veneziani e la sublime porta: documentazione e riflessione sul turco nella Venezia di metà Cinquecento* in SECCHI TARUGI 2009, pp. 351-361.

PULSONI 2000
C. PULSONI, *Bembo e la letteratura provenzale* in "*Prose della volgar lingua" di Pietro Bembo*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000), a cura di S. Morgana, M. Piotti, M. Prada, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 37-54.

QUAINTANCE 2015
C. QUAINTANCE, *Textual masculinity and the exchange of women in Renaissance Venice*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.

QUARTI 1941
G. A. QUARTI, *Quattro secoli di vita veneziana nella storia, nell'arte e nella poesia*, 2 voll., Milano, Gualdoni, 1941.

QUATRUCCI 1962
M. QUATRUCCI, *Armonio, Giovanni*, in *DBI*, vol. 4 (1962), pp. 242-243.

QUONDAM 1974
A. QUONDAM, *Le* Rime Cristiane *di Luca Contile*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», s. III, 6 (1974), 3, pp. 171-316.

QUONDAM 1991
A. QUONDAM, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 1991.

QUONDAM 2005
A. QUONDAM, *Note sulla traduzione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, «Studi (e testi) italiani», XVI (2005), pp. 127-282.

QUONDAM 2011
Risorgimento a memoria: le poesie degli italiani, a cura di A. Quondam, Roma, Donzelli, 2011.

RABITTI 1989
G. RABITTI, *Un caso di edizione postuma: le* Rime *di Giacomo Zane* in SANTAGATA – QUONDAM 1989, pp. 231-238.

RABITTI 2004
G. RABITTI, *Foto di gruppo. Uno sguardo sulle «Rime di diversi signori napolitani e d'altri nuovamente raccolte et impresse. Libro settimo» (1556)* in CREMANTE 2004, pp. 155-176.

RANIERI 1983
C. RANIERI, *Ancora sul carteggio tra Pietro Bembo e Vittoria Colonna*, «Giornale italiano di Filologia», 14 (1983), pp. 133-151.

RASI 1991
D. RASI, *L'«Ercole cortese» di G.B. Giraldi Cinzio*, in *Miscellanea di studi in onore di M. Pecoraro*, vol. I, *Da Dante al Manzoni,* Firenze, Olschki, 1991, pp. 223-245.

RASI 2004
Miscellanea di studi in onore di Giovanni Da Pozzo, a cura di D. Rasi, Roma-Padova, Antenore, 2004.

RICCIARDI 1983
R. RICCIARDI, *Conti, Vincenzo* in *DBI*, vol. 28 (1983), pp. 484-486.

RICHTER 1965
B.L. O. RICHTER, *Petrarchism and Antipetrarchism among the Venier*, «Forum Italicum», III (1965), pp. 20-42.

RIDOLFI 2001
R. M. RIDOLFI, *Gonzaga, Curzio* in *DBI*, vol. 57 (2001), pp. 704-706.

RIGA 2018
P. G. RIGA, *Osservazioni e riscontri sulle antologie di lirica spirituale (1550-1616)*, «Italique», XXI (2018), pp. 61-98.

RILL 1971
G. RILL, *Bonomi, Giovanni Francesco* in *DBI*, vol. 12 (1971), pp. 309-314.

RIO 1872
A. F. RIO, *Épilogue à l'art chrètien*, II, Paris, Libraire Hachette, 1872.

RIONDATO 1985
Trattati scientifici nel Veneto fra il XV e il XVI secolo, a cura di E. Riondato, Vicenza, Neri Pozza, 1985.

RITROVATO 2015
S. RITROVATO, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno Editrice, 2015.

ROBIN-LARSEN-LEVIN 2007
Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England, a cura di D. Robin, Anne R. Larsen, C. Levin, Santa Barbara, California, 2007.

ROCCHI 2009
L. ROCCHI, *Lessico turco nell'opera di Bernardino Pianzola: materiali per la conoscenza del turco parlato di fine Settecento,* Trieste, EUT, 2009.

ROCHON 1976
Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance (vol. I: *Le paysan travesti*), a cura di A. Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1976.

ROCHON 1977
Ville et campagne dans la littérature italiane de la Renaissance (vol. II: *Le courtisan travesti*), a cura di A. Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1977.

RHODES 1982
D. E. RHODES, *Comin da Trino* in *DBI*, vol. 27 (1982), pp. 576-578.

ROMANO 2016
D. ROMANO, *Priuli, Alvise*, in *DBI*, vol. 85 (2016), pp. 409-412.

RONCHINI 1872
A. RONCHINI, *Lettere di Luca Contile tratte dagli autografi che si conservano a Parma nell'Archivio governativo*, «Archivio Veneto», III (1872), pp. 87-119, 311-380 e IV, pp. 133-148 e 289-336.

ROSAND 1977
E. ROSAND, *Music in the Myth of Venice*, «Renaissance Quartely», 30 (1977), pp. 527-530.

ROSAND 1984
E. ROSAND, *La musica nel mito di Venezia* in *«Renovatio Urbis», Venezia nell'età di Andrea Gritti*, a cura di M. Tafuri, Roma, Officina Edizioni, 1984, pp. 167-186.

ROSE 1969
P L. ROSE, *The Accademia Venetiana. Science and culture in Renaissance Venice*, «Studi veneziani», 11 (1969), pp. 191-242.

ROSENTHAL 1992
M. F. ROSENTHAL, *The honest courtesan. Veronica Franco citizen and writer in sixteenth-century Venice*, Chicago-Londra, University of Chicago, 1992.

ROSSETTI 1835
Poesie minori del Petrarca sul testo latino ora corretto volgarizzate, a cura di D. Rossetti, Napoli, Tipografia della Sibilla, 1835.

ROSSI 1989
A. ROSSI, Opera Nova composta per diversi auctori. *Un'antologia del 1502* in SANTAGATA – QUONDAM 1989, pp. 157-176.

ROSSI 2010
D. ROSSI, *The illicit poetry of Domenico Venier: a British Library codex*, «The Italianist», 1 (2010), pp. 38-62.

ROSSI 2013
P. B. ROSSI, *Vita activa/Vita contemplativa. L'ideale etico e civile di Gasparo Contarini († 1542), patrizio veneziano e cardinale* in *Phronêsis - Prudentia - Klugheit: Das Wissen des Klugen in Mittelalter, Renaissance und Neuzeit - Il sapere del saggio nel Medioevo, nel Rinascimento e nell'età moderna*, a cura di A. Fidora, A. Niederberger, M. Scattola, Turnhout, Brepols Publishers, 2013.

ROTONDÒ 1977
A. ROTONDÒ, *Carnesecchi, Pietro* in *DBI*, vol. 20 (1977), pp. 466-476.

ROZZO 2005
U. ROZZO, *La letteratura italiana negli 'Indici' del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005.

ROZZONI 2012
A. ROZZONI, *Sequenze penitenziali negli «Amorum libri» di Boiardo*, «ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», vol. LXV, fasc. I – (gennaio-aprile 2012), pp. 179-206.

RUSSO 2008
E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008.

SALETTA 1981
V. SALETTA, *Il viaggio di Carlo V in Italia (1535-1536)*, Roma, Cesm, 1981.

SANFILIPPO 1989
M. SANFILIPPO, *Della Torre, Michele*, in *DBI*, vol. 37 (1989), pp. 619-621.

SANFILIPPO 1997
M. SANFILIPPO, *Franceschi, Girolamo de'* in *DBI*, vol. 49 (1997), pp. 623-624.

SANTAGATA 1986
M. SANTAGATA, *La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento* in *Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura*, a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 219-272.

SANTAGATA 1989 [1979[1]]
M. SANTAGATA, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1989.

SANTAGATA – QUONDAM 1989
Il libro di poesia dal copista al tipografo (Ferrara, 29-31 maggio 1987), a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Franco Cosimo Panini, 1989.

SANTARELLI 1974
G. SANTARELLI, *Studi sulle Rime sacre del Tasso*, Bergamo, Centro Tassiano, 1974.

SANTARELLI 2005
D. SANTARELLI, *Paolo IV, la Repubblica di Venezia e la persecuzione degli eretici. I casi di Bartolomeo Spadafora, Alvise Priuli, e Vittore Soranzo*, «Studi Veneziani», XLIX (2005), pp. 311-378.

SANTARELLI 2013
D. SANTARELLI, *Navagero, Bernardo* in *DBI*, vol. 78 (2013), pp. 35-38.

SANTINELLO 1991
G. SANTINELLO, *Tradizione e dissenso nella filosofia veneta fra Rinascimento e modernità*, Padova, Antenore, 1991.

SANTONI 2005
L'autore multiplo, a cura di A. Santoni, introduzione di S. Settis, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2005.

SAVIOTTI 1919
A. SAVIOTTI, *Un'artista del Cinquecento: Virginia Vagnoli*, «Bollettino senese di storia patria», 26 (1919), pp. 116-118.

SBERLATI 2004
F. SBERLATI, *Villania e cortesia. L'opposizione tra città e campagna dal Medioevo al Rinascimento* in *La letteratura di villa e di villeggiatura*. Atti del Convegno di Parma (29 settembre – 1° ottobre 2003), Roma, Salerno Editrice, 2004, pp. 65-114.

SCARABELLO 2014
G. SCARABELLO, *Per una storia della prostituzione a Venezia tra il XIII e il XVIII secolo*, «Studi Veneziani», XXLVII (2004), pp. 15-101.

SCHAUERTE 1989
Venezia tra passato e futuro, a cura di M.-E. Schauerte, Bielefeld, Ampal, 1989.

SCHILTZ 2018
A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice, a cura di K. Schiltz, Leiden-Boston, Brill, 2018.

SCHREINER 2006
Il mito di Venezia. Una città tra realtà e autorappresentazione, a cura di P. Schreiner, Roma-Venezia, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.

SECCHI TARUGI 2004
L'Europa del libro nell'età dell'umanesimo. Atti del XIV Convegno internazionale (Chianciano, Firenze, Pienza), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2004.

SECCHI TARUGI 2009
Oriente e Occidente nel Rinascimento. Atti del XIX Convegno Internazionale (Chianciano Terme – Pienza 16-19 luglio 2007), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, 2009.

SEGRE – OSSOLA 1998
Antologia della poesia italiana, vol. II: *Quattrocento-Seicento*, a cura di C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi, 1998.

SEIDEL MENCHI 1987
S. SEIDEL MENCHI, *Erasmo in Italia, 1520-1580*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.

SEIDEL MENCHI 1990
S. SEIDEL MENCHI, *Protestantesimo a Venezia* in *La Chiesa di Venezia tra Riforma protestante e Riforma cattolica,* a cura di G. Gullino, Venezia, Studium cattolico veneziano, 1990, pp. 131-154.

SERIANNI 2009
L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009.

SIGNORINI 2003
M. SIGNORINI, *Fortuna del "modello-libro" Canzoniere*, «Critica del testo», VI/1 (2003), pp. 133-154.

SILVANO 1993
G. SILVANO, *La «Republica de' Viniziani»: ricerche sul Repubblicanesimo veneziano in età moderna*, Firenze, Olschki, 1993.

SIMONCELLI 1978
P. SIMONCELLI, *Pietro Bembo e l'evangelismo italiano*, «Critica storica», 15 (1978), pp. 1-63.

SIMONE 1017
M. SIMONE, *Dèi umani e terreni: Marte e Venere 'volgarizzati'. Contaminazioni e invenzioni figurative*, «Atti e memorie dell'Arcadia», 6 (2017), pp. 7-34.

SIMONE 2018
M. SIMONE, *Véronèse, l'Arioste et le mythe de Mars et Vénus*, «ArtItalies. La revue de l'AHAI», 24 (2018), pp. 30-40.

SISSA 2017
G. SISSA, *La gelosia: una passione inconfessabile*, trad. di C. de Nonno, Roma – Bari, Laterza, 2017.

SIKIERA 2002
A. SIKIERA, *Gradenigo, Giorgio* in *DBI*, vol. 58 (2002), pp. 304-306.

SOLE 2002
A. SOLE, *I due pastori di Leopardi e altri scritti*, Palermo, Palumbo, 2002.

SPAGGIARI 2009
B. SPAGGIARI, *La presenza di Luigi Groto in Shakespeare e negli autori elisabettiani*, «Italique», XII (2009), pp. 173- 198.

STÄUBLE 1996
A. STÄUBLE, *Le sirene eterne. Studi sull'eredità classica e biblica nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 1996.

STELLA 1963
A. STELLA, *Badoer, Federico*, in *DBI*, vol. 5 (1963), pp. 106-108.

STELLA 1983
A. STELLA, *Movimenti di riforma nel Veneto nel Cinque-Seicento* in ARNALDI – PASTORE STOCCHI 1983, pp. 1-21.

STELLA 1984
A. STELLA, *Tensioni religiose e movimenti di riforma*, in *«Renovatio urbis». Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di M. Tafuri, Roma, Officina, 1984, pp. 134-147.

STELLA GALBIATI 2007
G. STELLA GALBIATI, *Contributo per Celio Magno: una lettura della canzone Deus, insieme ai suoi antichi commentatori* in *Studi di onomastica e letteratura*, Pisa, ETS, 2007, pp. 129-144.

STERZI 1907
M. STERZI, *Del Caro, poeta lirico*, «Le Marche», a. VII n.s., vol. II, fasc. II-IV (1907), pp. 147-150.

STOPPELLI 2016
P. STOPPELLI, *La Giuntina di Rime antiche* in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del convegno internazionale* (Roma, 27-29 ottobre 2014), a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 157-171.

STROPPA 2010
S. STROPPA, *Quel che Dio non può fare. La consolatoria e il pensiero della morte ('Rvf' 270)*, «Studi Petrarcheschi», XXIII (2010), pp. 73-99.

STROPPA 2013
Laboratorio petrarchesco. La consolatio, a cura di S. Stroppa, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013.

STROPPA 2014
Laboratorio petrarchesco. La Senectus, a cura di S. Stroppa, «Petrarchesca», 2 (2014).

STROPPA – VOLTA 2019
Forme della consolatoria tra Quattro e Cinquecento. Poesia e prosa del lutto tra corte, accademia, e sodalitas *amicale*, a cura di S. Stoppa e N. Volta, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2019.

TADDEO 1974
E. TADDEO, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1974.

TADDEO 1977
E. TADDEO, *Attribuzione e restauro di una canzone cinquecentesca (Caro o Molino?)*, «Studi e problemi di critica testuale», 15 (1977), pp. 24-49.

TADDEO 2003
E. TADDEO*, Petrarca e il tempo e altri studi di letteratura italiana*, Pisa, ETS, 2003.

TAGLIAFERRI 1984
I ceti dirigenti in Italia in età moderna e contemporanea, a cura di A. Tagliaferri, Udine, Del Bianco, 1984.

TALVACCHIA 2001
B. TALVACCHIA, *Il mercato dell'Eros: Rappresentazioni della sessualità femminile nei soggetti mitologici* in MATTHEWS-GRIECO – BREVAGLIERI 2001, pp. 193-245.

TANTURLI 1997
G. TANTURLI*, Dai "Fragmenta" al libro: il testo d'inizio nelle Rime del Casa e nella tradizione petrarchesca* in BARBARISI – BERRA 1997, pp. 61-89.

TARSI 2013
M. C. TARSI, *Appunti per una prima lettura del «povero libretto» di Gaspara Stampa*, «Studi rinascimentali», XI (2013), pp. 127-138.

TERZOLI – ASOR ROSA – INGLESE 2010
Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni, 3 voll., a cura di M. A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2010.

TERZOLI 2012
M. A. TERZOLI, *Le dediche nei libri di poesia del Cinquecento italiano* in DANZI – LEPORATTI 2012, pp. 37-62.

TESTA 2015
S. TESTA, *Italian academies and their networks, 1525-1700: from local to global*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

TIBALDI 2009
R. TIBALDI, *Merlotti, Claudio* in *DBI*, vol. 73 (2009), pp. 730-735.

TINTO 1968 [1966[1]]
A. TINTO, *Annali tipografici dei Tramezzino*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1968.

TIRABOSCHI 1833
G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, Milano, per Niccolò Bettoni e comp., 1833.

TOMASI 2001
F. TOMASI, *Alcuni aspetti delle antologie liriche* in BIANCO-STRADA 2001, pp. 77-111.

TOMASI – ZAJA 2001
Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545), a cura di F. Tomasi e P. Zaja, Torino, RES, 2001.

TOMASI 2004
F. TOMASI, *Due antologie liriche per Cinzia Thiene Braccioduro* in RASI 2004, pp. 255-289.

TOMASI 2011
F. TOMASI, *Molin Girolamo* in *DBI*, vol. 75 (2011), pp. 358-362.

TOMASI 2012
F. TOMASI, *Studi sulla lirica rinascimentale*, Padova, Antenore, 2012.

TOMASI 2014
F. TOMASI, *Le vite dei poeti nelle edizioni cinquecentesche tra esegesi e storia della letteratura* in *Vies d'écrivains, vies d'artistes dans l'Europe moderne (Espagna, France, Italie, XVe-XVIIIe siècles)*, a cura di D. Boillet, M.-M. Fragonard, M. Residori, G. Tropé, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014, pp. 71-85.

TOMASI 2014bis
F. TOMASI, *Erotismo e sensualità nella lirica rinascimentale. Introduzione*, «Italique» XVII (2014), pp. 9-17.

TOMASI 2014tris

F. TOMASI, *Osservazioni sul proverbio nella lirica quattro-cinquecentesca* in CRIMI – PIGNATTI 2014, pp. 217-246.

TOMASI 2015

F. TOMASI, *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento (1560-1602)* in METLICA – TOMASI 2015, pp. 11-36.

TOMASSINI 2014

G. B. TOMASSINI, *Le opere della cavalleria. La tradizione Italiana dell'arte equestre durante il Rinascimento e nei secoli successivi*, Frascati, Cavour, 2014.

TORRE 2017

A. TORRE, *Una riscrittura spirituale femminile dei* Fragmenta: *le* Rime *di Lucia Colao*, «L'Elisse», XII/ 1 (2017), pp. 61-88.

TORRE 2019

A. TORRE, *Danza, desiderio e tempo in Tasso*, «Studi Tassiani», LXVI (2019) (in corso di stampa).

TOSI 1991

R. TOSI, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, BUR, 1991.

TOWER – TYLUS 2010

G. STAMPA, *The complete poems: the 1554 edition of the* Rime, *a bilingual edition*, a cura di T. Tower e J. Tylus, Chicago – London, The University of Chicago, 2010.

TRANQUILLI 1832

V. TRANQUILLI, *Il Parnaso mariano compilato e dedicato alla Vergine madre di Dio*, 3 voll., Roma, Perego-Salvioni, 1832.

TROVATO 1979

P. TROVATO, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei* Rerum vulgarium fragmenta, Firenze, Olschki, 1979.

TRUCCHI 1847

Poesie italiane inedite di dugento autori della lingua infino al secolo decimosettimo, a cura di F. Trucchi, Prato, Raniero Guasti, 1847.

UBALDINI 2012

C. UBALDINI, *I salmi di Gabriele Fiamma ritrovati nella Biblioteca Vaticana (R.I.IV.447)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2012.

ULIVI – SAVINI 1994

Poesia religiosa italiana. Dalle origini al '900, a cura di F. Ulivi e M. Savini, Alessandria, Piemme, 1994.

USSIA 1999

S. USSIA, *Le Muse sacre. Poesia religiosa dei secoli XVI° e XVII°*, Borgomanero, Fondazione Achille Marazzo, 1999.

VACCARO 1983

E. VACCARO, *Le marche dei tipografi ed editori italiani del XVI secolo nella Biblioteca Angelica di Roma*, Firenze, Olschki, 1983.

VALIER 2015

A. VALIER, *Ricordi di Monsignor Agostino Valier Vescovo di Verona lasciati alle monache nella sua visitazione fatta l'anno del santissimo Giubileo 1575*, a cura di F. Lucioli, Cambridge, The Modern Humanities Research Associaton, 2015.

VASSALLI 1988

A. VASSALLI, *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi* in BALSANO – WALKER 1988, pp. 45-90.

VELA 1984
C. VELA, *Tre studi sulla poesia per musica*, Pavia, Aurora, 1984.

VELA 1988
C. VELA, *Il primo canzoniere del Bembo (ms. Marc. It. IX. 143)*, «Studi di filologia italiana», 49 (1988), pp. 163-251.

VELA 1989
C. VELA, *Poesia in musica: rime della Gambara e di altri poeti settentrionali in tradizione musicale* in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo*. Atti del convegno (Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985), a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal, Firenze, Olschki, 1989, pp. 399-416.

VELA 2018
C. VELA, *Poesia del Duecento nel primo Cinquecento* in CARUSO – RUSSO 2018, pp. 83-100.

VENIER 2014
M. VENIER, *Partenio, Bernardino* in *DBI*, vol. 81 (2014), pp. 468-470.

VENTURI 1983
L. VENTURI, *Le compagnie della calza. Sec. XV-XVI*, Venezia, Filippi, 1983 [rist. anast. 1909[1]].

VENTURI 1999
Torquato Tasso e la cultura estense, 3 voll., a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999.

VENTURI 2010
F. VENTURI, *'E chi sa l'inferno…di quell'impiccio petrarchesco?'* in ITALIA – CARRAI 2010, pp. 145-156.

VENTURI 2014
F. VENTURI, *Per il testo delle 'Rime' di Annibal Caro*, «Filologia italiana», 11 (2014), pp. 155-194.

VENTURINI 1968
G. VENTURINI, *Giovanni Mario Verdizzotti, letterato veneziano, amico e ispiratore del Tasso*, «Lettere italiane», XX (1968), pp. 214-226.

VENTURINI 1970
G. VENTURINI, *Giovanni Mario Verdizzotti, pittore e incisore, amico e discepolo del Tiziano*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LIX (1970), pp. 33-73.

VERGANI 1979
R. VERGANI, *Gli inizi dell'uso della polvere da sparo nell'attività mineraria: il caso veneziano*, «Studi veneziani», 3 (1979), pp. 97-140.

VIANELLO 1988
V. VIANELLO, *Il letterato, l'Accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecent*o, Padova, Antenore, 1988.

VOLTA 2019
N. VOLTA, *Un caso di poesia funebre aragonese: la corona consolatoria in morte di Carina* in STROPPA – VOLTA 2019, pp. 109-122.

WEAVER 2006
E. B. WEAVER, *Arcangela Tarabotti: a literary nun in Baroque Venice*, Ravenna, Longo, 2006.

WITCOMBE 2004
C. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance. Points and the* Privilegio *in sixtheenth-century Venice and Rome*, Leiden-Boston, Brill, 2004.

YATES 1978
F. A. YATES, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978.

ZAGGIA 2003
M. ZAGGIA, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2003.

ZAJA 1996
P. ZAJA, *Nell'officina di Giulio Camillo. Esegesi petrarchesca e memoria nei modelli classici e volgari*, «Quaderni veneti», 24 (1996), pp. 81-110.

ZAJA 2003
P. ZAJA, *Giulio Camillo commentatore di Petrarca* in *Petrarca nel tempo. Tradizione lettori e immagini delle opere. Catalogo della mostra* (Arezzo 2003-2004), a cura di M. Feo, Roma-Firenze, Bandecchi et Vivaldi, 2003, pp. 138-149.

ZAJA 2004
P. ZAJA, *Petrarchismo veneto dopo il Bembo* in ANSELMI 2004, pp. 645-649.

ZAJA 2009
P. ZAJA, *«Perch'arda meco del tuo amore il mondo». Lettura delle «Rime spirituali» di Gabriele Fiamma* in ARDISSINO – SELMI 2009, pp. 235-292.

ZAJA 2013
P. ZAJA, *Salmi e lirica volgare nel Cinquecento* in GIBELLINI 2013, pp. 549-568.

ZAJA 2014
P. ZAJA, *Francesco Turchi e i* Salmi penitentiali di diversi eccellenti autori *(Venezia, 1568),* «Quaderni Veneti», 3 (2014), pp. 65-73.

ZANONCELLI 2017
Musico perfetto. Gioseffo Zarlino 1517-1590: la teoria musicale a stampa nel Cinquecento, a cura di L. Zanoncelli, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 2017.

ZAPPELLA 1986
G. ZAPPELLA, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento: repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*, 2 voll., Milano, Bibliografica, 1986.

ZARDIN 1998
D. ZARDIN, *Bibbia e letteratura religiosa in volgare nell'Italia tra Cinque e Seicento*, «Annali di storia moderna e contemporanea», 4 (1998), pp. 595-616.

ZAREMBA 2011
La mort de l'enfant. Approches historiques et littéraires, a cura di C. Zaremba, Publications de l'Université de Provence, 2011.

ZEVINI 2009 [1984[1]]
G. ZEVINI, *Vangelo secondo Giovanni*, Roma, Città Nuova Edizioni, 2009.

ZILIOLI 1848
A. ZILIOLI, *Vite di Gentiluomini Veneziani del secolo XVI*, Venezia, presso Antonelli, 1848.

ZONTA 1967 [1912[1]]
Trattati d'Amore del Cinquecento, a cura di G. Zonta, Roma – Bari, Laterza, 1967 [ristampa a cura di M. Pozzi].

ZORZI 1986
A. ZORZI, *Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti*, Milano, Camunia, 1986.

ZULIANI 2009
L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino, 2009.

ZULIANI 2013
F. ZULIANI, *Annotazioni per lo studio delle convinzioni religiose di Bernardo Tasso*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XLIX (2013), fasc. 1, pp. 237-250.

*

STRUMENTI

DBI
Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Treccani, 1960-.

GDLI
Grande Dizionario della Lingua Italiana, Torino, UTET, 1961-2002.

GIA
Grammatica dell'Italiano Antico, a cura di L. Renzi e G. Salvi, Bologna, il Mulino, 2010.

EDIT16
Edit16. Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo [http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm]

IMBI
Inventario dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia, voll. I – XIII, Forlì, Bordandini, 1890 - 1908, voll. XIV - CI: Firenze, Olschki, 1909.

LYRA
Lyra [http://www.lyra.unil.ch]

NBM
Nuova Biblioteca Manoscritta [NBM] *Catalogo e biblioteca digitale* [http://www.nuovabibliotecamanoscritta.it/index.html?language=IT]

KRISTELLER, *Iter italicum*
P. O. KRISTELLER, *Iter italicum. A finding list of uncathalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, voll. VI, London - Leiden, The Warburg Institute – Brill, 1965-1992.

SBN
Catalogo del Sistema Bibliotecario Nazionale [https://www.iccu.sbn.it/it/]
USTC
Universal Short Title Catalogue. A digital bibliography of early modern print culture [https://www.ustc.ac.uk]

Vocabolario della Crusca 1863-1923
Vocabolario della Crusca, Firenze, Accademia della Crusca, 1863-1923.

WORLDCAT
[https://www.worldcat.org]